



Mus. Th.

1199. - 1

4<sup>0</sup>

Paolucci







**A R T E P R A T I C A**  
**D I**  
**CONTRAPPUNTO.**



# ARTE PRATICA DI CONTRAPPUNTO

DIMOSTRATA CON ESEMPJ

DI VARJ AUTORI

E CON OSSERVAZIONI

DI FR. GIUSEPPE PAOLUCCI

MINOR CONVENTUALE.

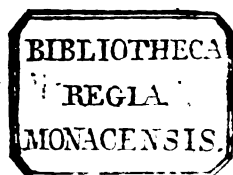
TOMO PRIMO.



I N V E N E Z I A,  
M D C C L X V.

PER ANTONIO DE CASTRO,  
IN MERCERIA ALLA COSTANZA.

CON LICENZA DE SUPERIORI, E PRIVILEGIO.



A SUA ECCELLENZA  
 LA SIGNORA CAVALIERA PROCURATESSA  
 CHIARA MARCELLO ZENO.

ECCELLENZA.



*Lungo tempo ch'io nu-  
 tro brama ardentissima  
 di rendere qualche pubblica testi-  
 monianza del mio grato animo*  
 verso

verso l' Eccellenza Vostra come  
 a somma mia Benefattrice, on-  
 de nella maniera a me possibi-  
 le quella parte di riconoscenza  
 adempiere, che nel confessare gli  
 altrui beneficj, e nel ridirli è ri-  
 posta. Voi, Eccellentissima Signo-  
 ra, con alta clemenza, mi vo-  
 leste onorare della pregiatissima  
 vostra protezione; Voi in quest'  
 Augusta immortal Dominante fo-  
 ste mai sempre benignamente sol-  
 lecita de' miei vantaggi; Voi de-  
 gnaste di deputarmi alla institu-  
 zione nella Musica di tre Vostre  
 Nobilissime Figlie; Voi pure mi  
 apriste la via alla direzione del-  
 la Musica stessa nelle più solen-

ni Sacre Funzioni , e con atti di gentilezza ed incomparabile generosità , che stannomi altamente impressi nell' animo , avete voluto ricolmarmi , di beneficenze di maniera , che tutto ciò ch' io mi sono in Venezia lo debbo unicamente a Voi. Ora però che questa miserabile , ma forse utile mia fatica alla Musica spettante si arrischia di comparire alla pubblica luce , io mi prendo l' ardire pur anche di offerirvela , ed a Voi consacrarla , come cosa , che essendo produzione della mente , ch' è la parte di me migliore , è anche il miglior dono che per me. vi si possa presentare .

Nell



*Nell'atto però che io con animo riconoscente, ossequioso e devoto fo questa offerta all' E. V. stimo superflua cosa il ridire, come pure suole da molti farsi ampiamente, i pregi sublimi e grandi sì di quella Illustre Nobilissima Famiglia, da cui usciste, sì di quell'altra non meno gloriosa, in cui siete entrata. Imperciocchè, non basta forse il dire, che avete unite in Voi stessa le due Famiglie Marcello, e Zeno, onde intenda ognuno, che da ogni parte a cui vi rivolgiate vi sarà facile a rinvenire e quanto v'ha di più splendido nella chiarezza del sangue, di più sublime nelle*

digni-

ix

dignità, e nel valore, e di più  
eroico e ammirabile nelle azioni,  
e nella virtù? Più presto mi da-  
rei a commendare la vostra ben  
rara affabilità, la cortesia, e il  
soave costume Vostro, il buon ge-  
nio alle Lettere, alla Musica, al-  
la Pietà, alla Religione, che in  
Voi quai preziose gemme risplen-  
dono; se l' E. V. con quella mo-  
destia, che nell' alto grado in cui  
Iddio vi pose, luminosamente ri-  
luce facendo cose degne di lode,  
la lode medesima non isdegnasse.  
Umilmente adunque vi scongiuro  
ad avere a grado questo picciolo  
testimonio della mia gratitudine,  
e della profonda mia riverenza,

<sup>2</sup>  
riguardando il cuore obbligato e  
divoto di chi l' offerisce , accertan-  
dovi che in consacravvelo , non  
cessa di porgere fervorosi voti all'  
Altissimo per la conservazione  
dell' E. V. , e di tutta l' Eccel-  
lentissima Vostra Famiglia , e di  
farsi sempre gloria di essere

Dell' E. V.

*Umilissimo Devotissimo Offertuosissimo Servo*  
Fr. Giuseppe Paolucci Min. Conv.

**P**ER comando del Reverendis. P. Maestro Domenico Roffi Vicario Generale Apostolico ho letto, ed esaminato un libro MS. col titolo di *Arte pratica del Contrappunto*, in cui ho ammirato la copiosa erudizione, con cui sono diligentemente illustrati i varj Esempjari proposti alla studiosa Gioventù, onde agevolmente giunger possano alla bramata meta d'imitare i migliori Autori, e perciò lo giudico degno delle pubbliche stampe. In fede di che ec.

Dato in Padova li 13. Settembre 1764.

Fr. Francesantonio Vallozzi M. C.  
Maestro di Cappella del Santo.

**A**tenore dei comandi del Reverendis. P. Maestro Domenico Roffi Vicario Generale Apostolico de Minori Conventuali ho esaminato il Libro MS. intitolato *Arte pratica del Contrappunto*, composto dal P. Giuseppe Paolucci Min. Conv. Maestro di Cappella della Chiesa de Frari di Venezia ed avendo in esso rilevato il valore, e la giustezza delle osservazioni fatte a varj Esempjari d'Uomini celebri nel Contrappunto, lo giudico degno delle Stampe a comun vantaggio della Gioventù, che desidera d'istruirsi, e perfezionarsi in tal professione. In fede di che ec.

Dato nel Conv. di S. Franc. di Bologna li 10. Decemb. 1764.

Fr. Giambattista Martini  
Maestro di Cappella.

---

**C**Um opus, cui titulus (Arte pratica del Contrappunto) à  
P. Josepho Paolucci Ordinis nostri compositum, duo ex  
celebrioribus dictæ facultatis ejusdem nostri Ordinis Professori-  
bus jussu nostro recognoverint, & in lucem edi posse testati  
fuerint, facultatem concedimus ut Typis mandetur, si iis,  
ad quos pertinet, videbitur. In quorum fidem


Datum Romæ ex Ædibus nostris SS. XII. Apostolorum die  
26. Decembris Anni 1764.

Fr. Dominicus Andreas Rossi Vic. General. Apost. Ordinis.

*Fr. Joseph M. Donelli Secr. & Assist.  
Generalis Ord. ac Prov. Angliæ.*



## P R E F A Z I O N E .


**N**ON fa di mestieri, ch' io mi trattenga ad esaltare la eccellenza della Musica, parte nobilissima della Matematica, o ad esporne la utilità, avvegnachè tutto ciò sia stato da Professori esimj di questa Scienza, e dagli antichi, e da moderni Filosofi ampiamente eseguita soltanto che si voglia riflettere al pregio in che l' hanno avuta in ogni tempo le Nazioni più addottrinate, e più colte, ben vede ognuno ch' Ella fra le più nobili scienze a gran ragione devesi annoverare. Io mi vado lusingando pertanto, che la presente Opera mia sia per incontrare il compatimento universale, come quella, che tutta è diretta ad agevolare lo studio, e la pratica di così ragguardevole Facoltà; e quindi ch' Ella sia per esser giovevole al Pubblico, la cui utilità fu l' unico fine che io mi proposi, allorchè pensai di darla alla luce, poichè verissimo giudicai mai sempre il detto di quel Savio: *Nisi utile sit quod facimus, stulta est Gloria*. Eccoti però, Leggitore cortese, quali cose contenga questo Libro che io a te presento, e qual vantaggio, chiunque sia desideroso di far profitto nella Musica, possa ritrarne. Quì adunque vedrai raccolte ed esposte parecchie Composizioni Musicali a due, tre, quattro, e anche più voci, le quali e come parti de' più insigni, e più celebri Maestri de' tempi passati, e de' presenti; sono da reputarsi pregevolissime, ed essendo elleno di vario stile,

e di

e di varia condotta vieppiù grate , e fruttuose riuscir ti debbono certamente . Io ben consapevole della povertà del mio ingegno , non volli per la prima volta espormi al pubblico con produzione di cosa tutta mia ; ma agli esempj di quei chiarissimi professori , ch' io seguito , quali sicure scorte , mi contentai di aggiungere colla piccola mia perizia , alcune pratiche osservazioni , trascripte anch' esse da' più rinomati Scrittori dell' arte pratica della Musica , e singolarmente del Contrappunto . Per quanto riguarda l' utilità di questa Opera , ella nasce , ficcome io penso , dal vedersi nelle varie , e tutte insigni Composizioni , come in uno Specchio , la varia maniera di bene , e lodevolmente comporre , e la differenza tra lo stile che era in uso per lo addietro , da quello che a nostri dì è più comune , e gradito , e alla per fine , le bellezze della Musica , egualmente che i difetti . Quei che sono introdotti nei primi elementi dell' Arte , ( imperciocchè non intendo io già di parlare cogli eccellenti , e versatissimi Maestri , nè d' istruire quelli , da' quali anzi debb' io ricevere ammaestramenti ) bramosi di pervenire alla meta della perfezione , adorni di talento , di buon gusto , e di fecondità d' Idee , esercitati in oltre nel suono degli Stromenti , e specialmente dell' Organo , e Cembalo , e sopra tutto nel Canto , ritroveranno qui ciò che gli manca , io voglio , dire , l' avere sotto agli occhi begli Esemplari , in cui sia varietà di stile , e di condotta , affine di apprendere per diligenti riflessioni , gli artificj più singolari , e di questi , con gran profitto loro impossessarsene . E' vero che tutto dì s' odono in questa , ed in altre Città ottime Composizioni , ma egli è vero altresì , che se nell' udirle è facile che si risvegli la Idea , che si apprenda il buon Gusto , tanto è però più difficile che se ne comprendano i più dotti artificj , e i più reconditi , e che si posseggano in maniera da poterli mettere in pratica ; quando non si abbiano sotto gli occhi le Composizioni medesime . Sembrami ancora poterse ne ritrarre un altro vantaggio , qual si è di sminuire ai Maestri la fatica nell' istruire i loro Discepoli , avvegnacchè giusto il celebre detto di Seneca , la strada degli esempj posta al paragone di quella delle regole , e de precetti , è più breve , non meno che più efficace a condurre altrui all' acqui-



acquisto delle Scienze: *Longum iter per praecepta, breve & effi-*  
*cax per Exemplum.* xv

Nel presente Volume si vedranno soltanto le Composizioni a due, e tre Voci, così pure alcune a quattro Voci; altre a più di quattro Voci sonosi riservate per due altri Volumi, poichè da due difficilmente potevano esser comprese. Se il Pubblico accoglierà, siccome io spero, con approvazione questa mia fatica, da me solamente per la di lui utilità intrapresa, e condotta a fine; mi farò coraggio di presentarli qualche altra Opera, che mi sta nel pensiero, e che coll' ajuto del Sommo Padre de Lumi, andrò tratto tratto eseguendo.



# NOI RIFORMATORI

DELLO STUDIO DI PADOVA.

**A** Venduto veduto per la Fede di Revisione, ed Approvazione del P. Fr. Filippo Rosa Lanzi Inquisitor Generale del Santo Uffizio di Venezia nel Libro intitolato *Arte pratica di Contrappunto dimostrata con esempi di varj Autori &c. di Giuseppe Paolucci Minor Conventuale Tomo I. MS.* non v' esser cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per Attestato del Segretario Nostro, niente contro Principi, e buoni costumi concediamo Licenza a D. Antonia de Castro Stampator di Venezia che possi essere stampato, osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite Copie alle Pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova.

Data li 8. Febbraro 1764.

( Angelo Contarini Proc. Rif.

( Alvise Vallareffo Rif.

( Francesco Morosini 2. Cav. Proc. Rif.

Registrato in Libro a Carte 229. al Num. 1366.

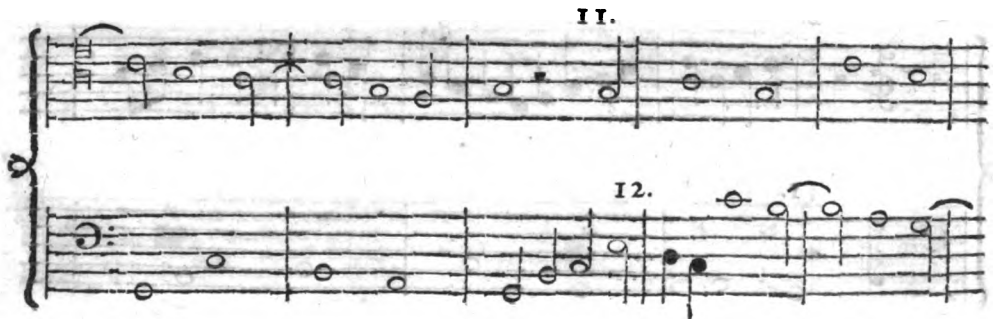
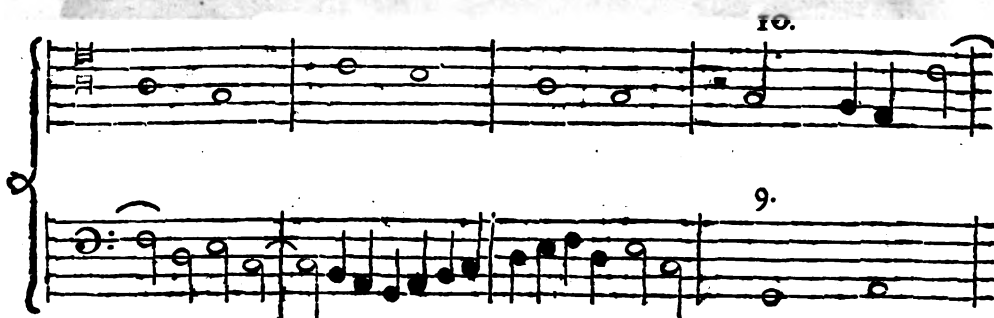
Davidde Marchesini Seg.



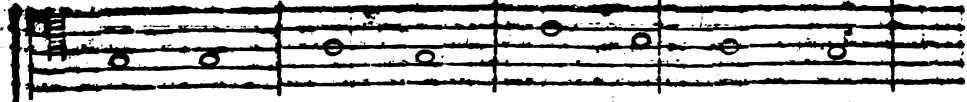
# ESEMPIO PRIMO.

## DUETTO DI ORLANDO LASSO.

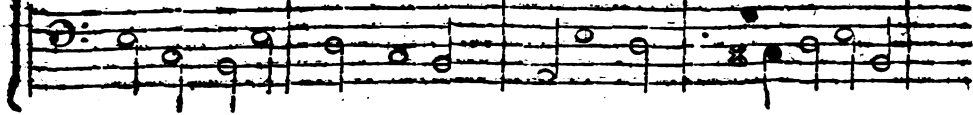




15.



16.



17.



18.



19.

21.



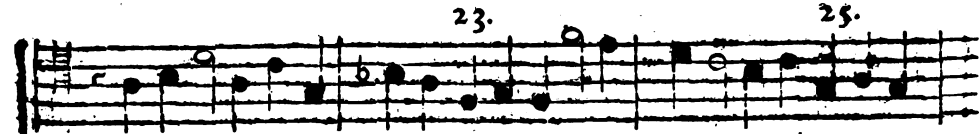
20.

22.



23.

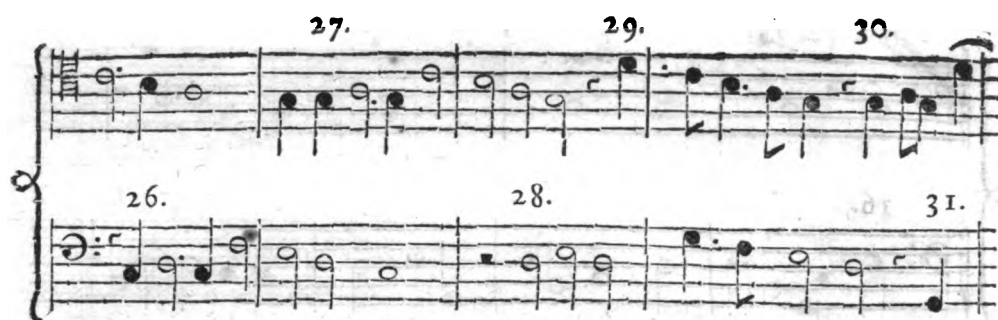
25.



24.



A a



27. 29. 30.

26. 28. 31.

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and contains measures 27, 29, and 30. The bottom staff is in bass clef and contains measures 26, 28, and 31. The music consists of eighth and sixteenth notes.



32. 35.

33. 34.

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and contains measures 32 and 35. The bottom staff is in bass clef and contains measures 33 and 34. The music consists of eighth and sixteenth notes.



38.

36. 37. 39.

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and contains measure 38. The bottom staff is in bass clef and contains measures 36, 37, and 39. The music consists of eighth and sixteenth notes.



40. 42. 44.

41. 43.

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and contains measures 40, 42, and 44. The bottom staff is in bass clef and contains measures 41 and 43. The music consists of eighth and sixteenth notes.



**Q**uesto artificioso Duetto che per primo esemplare vi presentato è Composizione del celebre Orlando Lasso, già fu Maestro di Cappella in Baviera.

Prima di tutto osservar conviene che il Soggetto di questa Composizione, è cavato dall' Intonazione dell' Ecclesiastico Tuono, o sia Modo ottavo, e per conseguenza tutta la Composizione è appoggiata alla Corda fondamentale di questo Tuono che è il *Gsolreut*. Questo osservato cominceremo ad esaminare tutte le parti di questo Duetto.

Primieramente dunque al num. 1. si vede il Soggetto posto nella sua Corda fondamentale, e con uguaglianza di Figure prosegue fino alla propria Cadenza. Sopra questo Soggetto si lavora un buon Contrappunto segnato al numero 2., il quale conserva un buon ordine di Cantilena, [a] accompagna il Soggetto con buone Consonanze, e nella penultima Nota del Canto Fermo colla parte superiore si forma una legatura di Quarta diminuita nel suo valore, il qual modo di procedere oltre l'effere ar-

(a) Quanto sia da osservarsi l'ordine, ed il buon gusto della Cantilena è così manifestato, che stimo superfluo farne altre parole. Basti udire ciò che dice l' *Artusi Arte del Contrap.* a carte 32. dove assegnando gl'ultimi precetti de' Contrappunti semplici, dice fra le altre cose: Userà (il Compositore) ogni arte, acciò le parti vadino modulando più per grado che possibile sia, per esser conforme più alla natura, ed al Cantore di maggior comodo.



8  
re artificioso , contiene una vaghezza di Cantilena , che molto è dilettevole. [a]

Al num. 3. si prende nella parte superiore un Ottava più alta il Soggetto, e vi si pone sotto l'istesso Contrappunto che prima si adoperò nella parte di sopra , e questo si vede al num. 4. , con questa varietà però che detto Contrappunto si pone una Quinta sotto, ed in tal guisa il Soggetto si trasporta all' Ottava di sopra, ed il Contrappunto alla Quinta di sotto, e mantenendosi con questo Contrappunto l'istesso ordine d' Intervalli, e di Figure, vien ad essere Contrappunto doppio. [b] E qui e da osservarsi che la Legatura, la quale nell' antecedente fu di Quarta, adesso diviene Legatura detta di Seconda, ed in tal maniera si produce un bellissimo effetto, mentre sentonfi l'istesse Cantilene, e si gode nell'istesso tempo varietà d' Armonia, il qual modo di comporre è insieme artificioso, e dilettevole.

Al num. 5. si replica il Soggetto nella parte inferiore, ma si muta la posizione del medesimo, mentre essendo prima posto nella Corda Fondamentale, qui si pone nella quarta Corda del Tuono, passando così dalla proprietà di *b. quadro* alla Proprietà di *natura*, [c] ove sebbene si muta la posizione, si conserva però l'istesso ordine di sillabe, dicendosi tanto nel principio, come adesso *Do, Re, Do, Fa, Mi, Re, Do*. Quivi pure si mantengono l'istesse Figure che furono poste da principio, ma l'artificio a poco a poco si va inoltrando, mentre al soggetto così variato di posizione se li pone sopra al num. 6. un nuovo Contrappunto diverso dal primo, e nella Cantilena, e nelle Consonanze; e qui devesi notare la sesta Nota segnata con questo segno †, la quale non è Nota Consonante come dovrebbe essere, ma Dissonante essendo però Consonante la Nota che segue posta in ultimo della Battuta, il qual modo di procedere si dice di Nota cambiata, cioè la dissonante posta nel luogo, dove dovrebbe star la Consonante, e la Consonante posta dove dovrebbe star la Dissonante.

{ a } Que-

---

(a) Un simil modo di legar la Quarta ritrovasi nel *Zarl. Inst. Harm.* a car. 199. e simili diminuzioni si troveranno non di rado nel *Palestrina*, in *Costanza Porta*, nel *Villaert*, ed in altri buoni Autori.

(b) Dei Contrappuntii doppj ne parlano, ed insegnano la maniera di farli il *Zarlino Inst. Harm.* par. 3. cap. 56. car. 229. l' *Artusi* dove sopra par. p. carte 33. e 35. *P. Zaccaria Tevo Musico Testore* par. 4. cap. 15. car. 340. *Benoncini Musico Pratico* part. 2. cap. 11. car. 94. *Jo. Joseph. Fun Gradus ad Parnas. Exer. 5. lect. 5.* e molti altri con il *Berardi Ragionamenti Musicali Dialogo 3. pag. 146. 147., e 148.*

(c) Giacchè m' occorre parlar delle Proprietà del canto sarà noto esser tre, cioè di *natura*, di *b. molle*, e di *b. quadro*, la prima fondata in *C* *solant*, la seconda in *F* *laur*, e la terza in *G* *solreut*, come può vedersi appresso *Gio. Leusdranco Scintille Musicali* pag. 7.; apud *Blasium Rossetti Veronensem* in libello de *radimentis Musices*; apud *Patrem Claudium le Vol Gallum* cap. 4. pag. 5.; ed in altri molti.

7

[a] Questo Contrappunto conserva buon ordine di Cantilena, dà buoni accompagnamenti al Basso con ottima disposizione di Consonanze si perfette, come imperfette.

Al num. 7. si torna a replicare il Soggetto nella parte superiore ponendolo nella sua Corda del Tuono, che viene a rispondere una Quinta sopra a quello che ultimamente fu posto nel Basso, e sotto a questo Soggetto al num. 8. se li pone l'istesso Contrappunto che prima stava sopra di esso, trasportandolo però all' Ottava inferiore,

In questo luogo si deve osservare, che avendo l'Autore nella prima volta trasportato il Soggetto all' Ottava, ed il Contrappunto doppio alla Quinta adesso trasporta il Soggetto alla Quinta, ed il Contrappunto doppio all' Ottava, ed in tal guisa, benchè la tessitura delle Note sia l'istessa, si forma però sempre diversità di Armonia, perchè variandosi le posizioni si variano le Consonanze, la qual cosa oltre al racchiudere in sè un buon artificio, produce ancora un ottimo effetto. E' degna anche d'osservazione la Nota legata che ritrovasi in questo Contrappunto doppio; mentre questa non fa Legatura di Dissonanza, ma solamente fa figura di Sincope tanto sopra, quanto sotto il Soggetto. Quivi pure ritrovasi la Nota cambiata, della quale si parlò di sopra. Un'altra cosa devo avvertire prima d' inoltrarmi di più, ed è che sì nel precedente, come nel presente Contrappunto, ed anche nel progresso del Duetto si fa maggior uso di Consonanze imperfette, di quello facciasi di Consonanze perfette; e la ragione di questo si è che le Consonanze imperfette sono più vaghe, benchè men piene delle perfette, ed intanto sono più vaghe in quanto cadono più sotto il senso, menere la maggior perfezione d' una Consonanza la rende meno sensibile, perciò l' Ottava, come più perfetta della Quinta, meno di questa si fa sentire come ci dimostra l'esperienza, quindi ne avviene che le Consonanze imperfette caderanno più sotto il senso delle perfette, e così saranno più vaghe, e riusciranno più grate, come osserva il Zarlino. [b] Da questa osservazione si ricaverà che il Duetto, essendo la Composizione più semplice che si dia nella Musica Armonica, sarà per conseguenza meno armonioso di altre Composizioni a più di due parti; perciò sarà necessario renderla più vaga che sia possibile, il che si otterrà facilmente coll' uso delle Consonanze imperfette. Aggiungasi nel Duo esser proibito almeno in principio di Battuta l' Unisono, e l' Ottava ( ecc-

---

(a) Delle Note cambiate l' uso è frequente, e si potranno vedere in molti buoni Pratici, e di queste ne parla il Bononcini cit. par. 2. cap. 7. car. 77. Fux cit. Exer. 1. Leth. 3. ed altri.

(b) *Institut. Harm.* par. 3. cap. 8. pag. 155, e Giangiuseppe Fux nel libro 2. Lex. p. dell' Esercizio primo dice: che le Consonanze imperfette sono più armoniche delle perfette.

cettuatone qualche impegno di soggetto<sup>1</sup>, di Rovescio, o altro ragguardevole ) del che ce n' averte l' Angleria. [a]

Al num. 9. si pone di nuovo il Soggetto nella parte del Basso nella sua Corda Fondamentale, e perchè negl' antecedenti soggetti l' Autore si è servito di Contrappunti doppi, che o poche, o nessuna Diffonanze in se contenevano, perciò al num. 10. vi ha posto un Contrappunto che forma molte Legature di Diffonanza, e questo a fine di far sempre variazione d' Armonia coll' istesso Soggetto, il che quanto sia dilettevole non si può abbastanza esprimere. [b]

La prima Diffonanza che comparisce è una Quarta preparata in Terza, che risolve nella sua prossima Terza, e nell' istesso tempo che questa risolve prepara la Settima seguente, la quale si risolve in Sesta che prepara l'altra Settima risolta pure in Sesta, che è preparativa dell' ultima Settima risolta in Sesta maggiore, benchè non vi sia il *Diesis*, perchè la Seconda del Tuono ogniqualvolta faccia Cadenza, e che sia accompagnata dalla Settima risolta in Sesta, che poi v' a finire nell' Ottava del Tuono, sempre ricerca la Sesta maggiore, benchè non vi sia notato alcun segno. Aggiungasi esservi regola generale che le Consonanze imperfette maggiori vogliono ascendere, e le minori discendere, cosa non solo nota a Compositori de' tempi andati, ma agli stessi Cantori; talchè nelle Composizioni de' Secoli XV, e XVI. non si trovano segnati gli accidenti *Diesis*, o *b. molte*, senonchè in caso dubbio, o in circostanze singolari non comprese dalla regola generale.

Al num. 11. si replica il Soggetto all' Ottava nella parte del Tenore dopo la pausa di mezza Battuta, la quale si pone per rendere più sensibile l' entrata del Soggetto. [c] Sotto a questo Soggetto si pone al num. 12. il Contrappunto, che sopra si usò al num. 10. Questo Contrappunto è doppio, benchè sia diverso nelle prime tre Note, a solo fine di fuggire l' Unifono che incontravrebbe se fosse principiato come di sopra, e così facendo non si produrrebbe Armonia, onde l' Autore l' ha fuggito, ma però

(a) *Regol. di Contrap. cap. 24. pag. 90.* Nel duo si deve schivar l' Ottava nel battere più che sia possibile.

(b) *Se si bramasse vedere quanto sia bello l' uso delle Diffonanze, e la ragione di queste; leggesi il Zarlino cit. part. 3. cap. 27. carte 172. e 173. Francesco Gasparini Armonico Pratico al Cembalo, parlando delle Diffonanze, dice a carte 30. del settimo cap. e siccome (le Diffonanze) nelle Composizioni Armoniche sono molto praticate, per esser di gran vaghezza, e bello studio, che apportano, quando son ben condotte, e risolte, con ordinario piacere all' udito ....*

(c) *Alcuni danno per regola che posto il Soggetto, e questo ripetuto dall' altra parte, prima che di nuovo si proponga il Soggetto vi sia nella parte che deve proporre il Soggetto o qualche pausa, o qualche salto grande, e ciò per render più sensibile l' entrata del Soggetto. Vedi Gio: Giuseppe Fux cit. par. 2. Eserc. 5. lez. 2.*

rò con artificio, mentre se ha mutati gl' Intervalli non ha mutate le Fi-  
 gure, anzi con Imitazione di queste ha proceduto per tre Note, indi ha  
 preso l' istesso ordine d' Intervalli, lasciando il Contrappunto doppio all'  
 Unifono, e trasportando il Soggetto all' Ottava, ed in tal guisa si hanno  
 Diffonanze totalmente diverse dall' antecedente maniera, mentre è vero che  
 anche in questo luogo la prima Diffonanza è di Quarta risolta in Terza,  
 ma con questa Terza si prepara la Diffonanza detta di Seconda, che allora  
 solo succede quando il Basso lega. Questa Seconda si risolve in Terza, fa  
 nuova Diffonanza di Seconda risolta in Terza, indi altra Seconda in Ter-  
 za risolta, avvertendo che quivi pure vi s' intende il *Dieſis* per le sopra-  
 dette ragioni. In quest' occasione si potrà osservare che in diverse maniere  
 possono usarsi i Contrappunti doppj, cioè trasportando il Contrappunto, e  
 non il Soggetto, trasportando il Soggetto, e non il Contrappunto, ed in  
 fine trasportando l' uno, e l' altro. In quante maniere poi questi Contrap-  
 punti possono usarsi, varie sono le opinioni, come si può vedere nel Pa-  
 dre Zaccaria Tevo. [a] A questo proposito è da avvertire, che non può  
 dirsi Contrappunto doppio quello che si fa col solo trasporto delle parti,  
 senza variar posizione dell' una, o dell' altra parte, mentre se non si va-  
 ria posizione, non si forma varietà di Concenno, e questa varietà è neces-  
 saria nel Contrappunto doppio.

Al num. 13. l' Autore si serve del Soggetto primo ma con nuovo arti-  
 ficio, ponendolo nella parte del Basso per movimenti contrarj alla Sesta del  
 Tuono, ed il Contrappunto che sopra vi pone al num. 14. oltre la pro-  
 pria vaghezza nel dar diverse Consonanze alla istessa Nota per via di No-  
 te sincopate è fatto con tal artificio, che prendendosi poscia al num. 15.  
 il Soggetto nella parte del Tenore per il dritto nella sua vera forma, sot-  
 to questo Soggetto vi si pone il precedente Contrappunto, ma per movi-  
 menti contrarj alla Terza sotto, come si vede al num. 16. così si ha di-  
 versa maniera di Contrappunto doppio al contrario, mentre nel primo mo-  
 do si rivolta al contrario il Soggetto, e nel secondo il Contrappunto. Di  
 questi movimenti contrarj che al dilettevole uniscono l' artificioso ne fan-  
 no menzione molti Autori, insegnando la maniera di porli in pratica. [b]

Al num. 17. ripiglia di nuovo il Soggetto nella parte del Tenore, e  
 nella Corda del Tuono, ma però con nuovo artificio, ripigliandolo dimi-  
 nuito per la metà del primo valore, mentre avendolo posto finora di Se-  
 mibrevis, qui lo pone di Minime, e sotto questo Soggetto con la parte del  
 Basso cammina con un Contrappunto libero da qualunque obbligo, ma che

Tomo I.

B

forma

(a) *Musico Tessore* par. 4. cap. 16. pag. 340.

(b) *Zarl. Instit. Harm.* par. 3. cap. 51., e 52. *Artusi Ars. del Contrap.* par. 4.  
*Bononcini Mus. Prat.* par. 2. cap. 10. *Berardi Docum. Arm.* Documento 20. *Tevo*  
*Mus. Test.* par. 4. cap. 11. *Fux* par. 2. *Eserc.* 5. *Lez.* 7. ed altri molti.

forma Legature di Dissonanza, diminuite queste pure per la metà del valore, il che produce nuova varietà, ed è un bellissimo procedere. [a]

Al num. 18. replica coll' istessa diminuzione il Soggetto nel Basso alla quarta Corda del Tuono, e benchè sopra questo vi sia un Contrappunto libero, nondimeno imita così bene l' antecedente Contrappunto, [b] che fuori di alcune poche Note, resta Contrappunto doppio alla Sesta, facendo Legature di Dissonanza nel valore eguali alle precedenti in quanto alla Figura, ma in sostanza, e nell' effetto dissimili; così si mantiene l' istesso ordine di Composizione, e sempre si varia l' Armonia, consistendo in ciò il bello, ed il buono della Musica.

Al num. 19. comincia l' Autore un bellissimo intreccio, e primieramente prende il Soggetto con nuova diminuzione, formandolo di sole Semiminime, ma avanti che questo sia introdotto è da osservarsi che la parte del Basso imita il principio del Soggetto una Terza sotto; indi introdotto che è il Soggetto nel Tenore, il Basso prosegue con Contrappunto libero, ma con Note di egual valore alla parte superiore, facendosi così un Contrappunto di Nota contro Nota, e ciò si fa per variare; poi nell' istesso tempo che il Tenore fa Cadenza col Soggetto, entra immediatamente il Basso al num. 20. coll' istesse Figure dell' antecedente, e canta il Soggetto una quinta sotto cioè alla Quarta del Tuono, e nell' istesso tempo al num. 21. si replica il Soggetto dal Tenore nella Corda del Tuono, con l' ajuto d' una sola pausa in mezzo al Soggetto equivalente ad una sola Nota, ed in tal guisa il Soggetto serve di Contrappunto a sè medesimo; poscia avendo il Basso terminato il Soggetto, avanti che questo sia terminato dal Tenore, con bellissimo intreccio il Basso al num. 22. ripiglia il Soggetto, ma però un Tuono più alto di prima, perchè dove prima era nella Quarta Corda del Tuono, qui si pone nella Quinta, [c] serbando così i suoi Intervalli naturali, ma variando le Sillabe, dicendosi in questo luogo *Re, Mi, Re, Sol, Fa, Mi, Re*. Frattanto il Tenore seguita la sua Cantilena libera, facendo però nella fine una Modulazione che forma una finta Cadenza nel Tuono di *Fsaut*, e così passa dalla Proprietà di natura a quella di *b. molle*. Giunto che è a questa Cadenza introduce di nuovo il Soggetto nella parte del Tenore al num. 23. ma non conserva quivi

(a) Non è nuovo nella Musica il diminuire il valore delle Dissonanze, e che ciò sia vero si osservi fra gl' altri Orazio Benevoli nel suo Mottetto *Surge propera*, e potrà vedersi l' istesso in molti altri Autori.

(b) Cosa siano, e come si facciano le Imitazioni può vedersi ne soprammentovati Autori, ed in altri.

(c) Il P. Zaccaria Tevo cit. par. 4. cap. 10. carta 306. dice: Osserverà .... che è replicato il Soggetto un Tuono più alto della corda fondamentale, il che farà molta vaghezza, onde si potrà nel corpo della composizione variar le corde ....

quivi l'identità degl' Intervalli, mentre il Soggetto che per l'avanti sempre ha fatto un salto di Quarta ascendendo, in questo luogo fa un salto di Ottava. Non si creda però esser ciò fatto a caso, mentre è vero che mutasi il salto, ma conservasi però l'identità delle Sillabe, dicendosi anche in questo luogo *Do, Re, Do, Fa, Mi, Re, Do*; e così sotto l'istesse Sillabe si contiene una bellissima variazione, ed un buon accompagnamento al Basso, il quale nell' istesso tempo al num. 24. canta il Soggetto nei suoi primi Intervalli, benchè con varietà di Figure, nell' istesso tempo diffi che il Tenore fa l' antedetta variazion d' Intervalli, la qual variazione è molto da considerarsi, perchè adoperata con giudizio, serve mirabilmente a condur Fughe, e Cantilene artificiose. (a) Deve qui avvertirsi che il Soggetto che fa il Tenore al num. 23. fa due Legature con il Soggetto del Basso al num. 24. una di Quarta, l'altra di Settima. La Dissonanza di Quarta è posta per vaghezza, ma quella di Settima oltre alla propria vaghezza, serve per determinare la Cadenza nel Tuono di *Cfolsant*, facendosi in tal guisa ritorno alla Proprietà di *natura*, dopo aver toccata come di passaggio la Proprietà di *b. molle*.

Tornato che è l' Autore nella Proprietà di *natura*, ed avendo fatto in tutte due le parti un intreccio sì bello del Soggetto, adesso al num. 25. ripiglia il Soggetto nella parte del Tenore, e lo pone nella sua Corda Fondamentale con diversità di Figure, come più gli accomoda, ed in tal maniera dalla Proprietà di *natura*, fa ritorno alla Proprietà di *b. quadro*, sopra la qual Proprietà la Composizione è fondata.

Al num. 26. pone di nuovo il Soggetto nella quarta Corda del Tuono, e questo si rende differente da i passati, con variar le Figure, e seguitando l' intreccio, prima che il Basso termini, entra il Tenore al num. 27. con l' istesse Figure nella sua Corda Fondamentale, ed avanti di arrivare, alla Cadenza entra di nuovo in campo il Basso al num. 28. con il Soggetto più alto un Tuono, come si fece al num. 22., con questo però, che essendo ivi posto con uguaglianza di Figure, qui per variare l' artificio si pone con Figure non eguali, e l' artificio v'è crescendo al num. 29. dove si ritrova nel Tenore un Contrappunto che per una Quinta sopra imita la Cadenza del Soggetto, e siccome per ben due volte si è posto il Soggetto più alto un Tuono della Quarta, nella parte inferiore, variandosi in tal forma le Sillabe, e non gl' Intervalli; così adesso si introduce il Soggetto nella parte superiore al num. 30. un Tuono più alto della Cor-

B 2

da

---

(a) In questo luogo voglio avvisar il Lettore, acciò procacci asservar con diligenza i buoni Autori intorno alla variazione degl' Intervalli nei Soggetti, il che si può vedere nel Clari: Duetti, e Terzetti da Camera, nelle Parafrafi sopra i Salmi del N. H. Benedetto Marcello, e nei suoi Madrigali, nelle Sonate da Organo, e Cembalo del P. Martini Min. Conventuale, stampate in Amsterdam, ed in altri.

da Fondamentale, vale a dire si prende il Soggetto alla seconda Corda del Tuono, con questo di più, che in questo luogo si pone più ristretto nelle Figure, facendosi uso anche di *Crome*, e si prosegue con diverse Figure, alcune delle quali servono di Dissonanza al Soggetto, che immediatamente s' intreccia nel Basso al num. 31. coll' antidetto Soggetto, ed essendo questo posto nella sua Corda Fondamentale, entra una Nona sotto al Soggetto che fu prima nel Tenore; la qual cosa, benché a prima vista non sembri consentanea al Tuono, pure se si rifletterà che il Soggetto posto al num. 30. serve di risposta al Soggetto che ritrovasi al num. 28. cesserà lo stupore, tanto più che è di Figure piccole, e che nell' istesso tempo serve di semplice Contrappunto al Soggetto del num. 31. posto nella Corda Fondamentale. [a]

Prima che si termini il lavoro di questi due Soggetti concatenati nella forma che abbiain veduto, s' introduce nuovamente al num. 32. il Soggetto nella parte superiore una Corda più alto del Tuono, a cui immediatamente al num. 33. si risponde dal Basso una Quinta sotto, incatenando insieme le parti con l' istesso Soggetto, con l' istesse Figure, pause, e Sillabe, il che non solo rende più varia, e più vaga la Composizione, ma in oltre l' artificio sempre più va crescendo, seguendo l' Affioma che dice: *Oratio crescit eundo*. (b)

Fatto ciò, si trasportano le parti, ed il Soggetto che fece il Tenore alla Seconda del Tuono adesso si fa dal Basso al num. 34. posto però un Ottava più bassa, ed il Soggetto che prima fu posto nel Basso, si replica dal Tenore all' Unisfono al num. 35., e per variare l' intreccio di questi Soggetti, dove prima fecero un salto di Quarta, qui fanno un salto d' Ottava con ambedue le parti, mantenendo l' identità del Solfeggio fra di loro, ma variando però fra di loro le Figure; ed ecco che ancora l' artificio cresce.

Abbiamo veduto che il Soggetto posto nella parte superiore più volte ha fatte Legature di Dissonanza, il che finora non si era veduto nella parte inferiore. Adesso al num. 36. ripigliasi il Soggetto nel Basso secondo le antecedenti posizioni, e con questo nella quarta nota si forma Dissonanza,

---

(a) Da questo passo si può raccogliere che sia lecito nelle Fughe, rispondere per diversi Intervalli, specialmente nel progresso d' una Fuga, che sia artificiosa, dicendo il *Zarl. Instit. Harm. par. 3. cap. 52. carte 217*. Siccome la Fuga si può fare all' Unisfono, alla Quarta, alla Quinta, all' Ottava, ovvero ad altri intervalli... e più chiaramente l' *Angleria Reg. di contrap. cap. 20. pag. 75*. Fatta sentire una Fuga nelle sue corde proprie del Tuono, si potrà rispondere per Seconda, per Terza, per Quarta, per Sesta, e per Settima... ovvero co' suoi Rovesti, o come piacerà al Compositore.

(b) A proposito di stringere il Soggetto dice il P. Truo *loc. cit.* Se replicherà il



za, ponendovisi sopra nel Tenore un Contrappunto libero, senza ommettere però di far la Dissonanza di Settima in fine, come si usa in tutte le Cadenze di grado, dove è da avvertire che la Sesta, la quale risolve la Settima deve esser maggiore, perchè questa piccola Cadenza è formata nel Tuono di *D la sol re*. (a)

Siccome però finora un Soggetto ha risposto all' altro, o per Quarta, o per Quinta, così adesso si vanno intrecciando i Soggetti al num. 37. e 38. ristretti fra di loro per varietà di Figure, ma che uno risponde all' altro per Ottava nella Corda del Tuono, ed appena questi terminati, si replicano al num. 39. e 40. nella Quarta corda del Tuono, e fra di loro di nuovo si rispondono all' Ottava, mantenendosi sempre stretti, ed incatenati fra di loro.

Al num. 41. s' introduce il Soggetto nel Basso in nuova posizione, mai più per l' addietro usata, mentre qui si pone alla Sesta Corda del Tuono, e così si ha nuova variazione di Sillabe, dicendosi in questo luogo, *Mi, Fa, Mi, La, Sol, Fa, Mi*. Appena introdotto questo Soggetto in tal nuova forma, sopraggiunge il Tenore al num. 42. col Soggetto, posto in guisa tale, che il suo principio serva di base, e fondamento al proseguimento che fa il Soggetto antecedente posto nel Basso, (b) e dipoi il Tenore in vece di far il Salto di Quarta, lo fa d' Ottava, ed il suo proseguimento imita totalmente la Cadenza del Soggetto inferiore in distanza di una Terza sopra.

Al num. 43. si replica nel Basso il Soggetto nell' istessa posizione dell' antecedente, benchè con varietà di Figure, ma si forma diversa Armonia rispondendo colla parte superiore in Quinta al num. 44., mantenendo in ambe le parti l' istesso ordine d' Intervalli, e di Sillabe, e per rendere più elegante questo passo, si conservano le istesse Figure, quali nella quinta Nota formano una Sincopa, che rende molto vaga la Cantilena, e nel Tenore con questa Sincopa si fa Dissonanza di Settima in Sesta risolta, indi senza alcuno interrompimento il Basso ripiglia al num. 45. il Soggetto che cantò il Tenore, e questo pigliandolo all' Ottava sotto, e così vien ad essere alla Terza del Tuono, a cui con diversità di Figure si risponde all' Otta-

Soggetto più stretto.... sarà meglio, e più sotto: più che sarà il Soggetto stretto... si renderà più difficile, e per conseguenza più studioso.

(a) Delle Cadenze a due, quante siano, e come si usino può vedersi nel *Zarl. Instit. Harm.* par. 3. cap. 53. nel *P. Penna lib. 2. degl' Albori Musicali*, nel *Buon-tempi Hist. Music.* par. 2., nel *Piovana Misure Armoniche*, nel *P. Tevo* par. 4. cap. 6. ed in altri molti.

(b) Che una parte faccia le veci di un'altra, cioè che il Basso faccia da Tenore, ed il Tenore da Basso, oltre che non è nuovo nella Musica, e anche buon artificio posto però a luogo, e tempo, e questo può vedersi in molti buoni Autori.

Ottava sopra dal Tenore al num. 46. , con pause , e con Sincope , ove sempre si ammira nuova variazione si d' Armonia , si di Figure , si di modo di cantare .

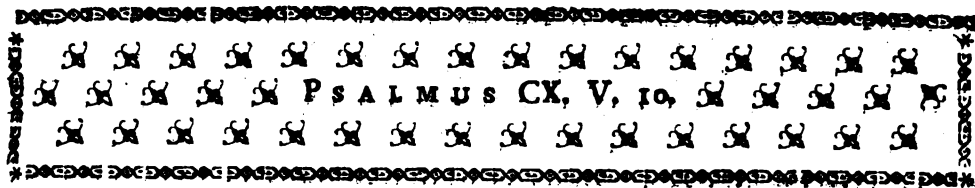
Finalmente al num. 47. il Basso entra col Soggetto nella sua Corda Fondamentale , e con la prima diminuzione che fu usata al num. 17. , ed a questo Soggetto , posto con uguaglianza di Figure , risponde il Tenore al num. 48. col Soggetto alla Sesta superiore , ristretto però in maniera che per un sol quarto di Battuta li corre dietro con Figure eguali , ma con varietà di Sillabe . Questo modo di restringere il Soggetto è bellissimo , mentre ad ogni Nota del Basso si danno due Consonanze , una perfetta , imperfetta l' altra , prima Quinta , che è Consonanza piena , indi Sesta che è Consonanza più vaga , e con quest' ottimo artificio , si chiude la Composizione , e per più abbellirla si diminuisce in fine la Cadenza , e ciò non solo per abbellimento , ma ancora per conservar la regola che dice , ogni Composizione doverfi finire nella posizione di mano , val a dire in principio di Battuta . ( a )

Dal detto fin qui sopra la presente Composizione , può osservar lo studioso in quante maniere può maneggiarsi un Sogetto , come possa rivoltarsi , come esser modulato , quante e quali diversità di Cantilene possino sopra , e sotto di esso usarsi , come possino , ed in quanti modi formarsi Contrappunti doppj , in somma quanti artificj possino porsi in opera con poche Note , che formino varietà d' Armonia , varietà di Cantilene , le quali cose tutte si ricercano per formare una buona , e vaga Composizione .

---

( a ) Il Dottore Agostino Pisa pag. 58. Battuta della Musica dichiarata con l' autorità del Zarlino , dice che : Le composizioni cominciano , e finiscono nella Posizione della mano . Cioè nel principio della Battuta .





# ESEMPIO SECONDO.

## D U E T T O

*D I*

### GIACOMO ANTONIO PERTI.

1. In tel le tus bo nus om ni bus fa.

2. In tel le tus bo nus om ni bus

cien.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin.

**System 1:**

- Vocal line: Measures 5, 7, and 9. Lyrics: "ci en".
- Piano line: Measures 4, 6, 8, and 10. Lyrics: "fa ci en".

**System 2:**

- Vocal line: Measures 1, 12, and 13. Lyrics: "ri bus e um".
- Piano line: Measures 14 and 15. Lyrics: "ti bus e um".

**System 3:**

- Vocal line: Measure 16. Lyrics: "In tel lectus bo nus".
- Piano line: Measure 15. Lyrics: "In".

18.

In tel le &us bo nus omni bus

om ni bus fa ci en-

[illegible]

20. 21.

fa ci en

**Tomo I.**

**C**

**TRIPUS**

ti bus e um

ti bus e um

Musical score for three staves, measures 18-24. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics "ti bus e um" are written below the first two staves.

25. 26.

lau da ti o e jus ma net in fæ

Musical score for three staves, measures 25-31. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics "lau da ti o e jus ma net in fæ" are written below the first staff. Measure numbers 25 and 26 are indicated above the first staff.

il lū sē mī cu lum sē cu li

27. lau da ti o e jus

ma net in sē cu lum sē cu-

C 2 in sē.

28.   
in fæ cu lum fæ cu li

28.   
li in fæ cu lum fæ cu li



29.   
lau da ti o e jus ma net in fæ,

  
mul us

  
ni den gra

culum



cu lum fæ cu li

30. lau da ti o

31. in fæ.

e jus manet in fæ.

culum

Detailed description: This is a musical score for three voices, likely a choir or three soloists. The score is written on three systems, each with three staves. The top staff uses a soprano clef (C1), the middle staff an alto clef (C3), and the bottom staff a bass clef (C2). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Latin. The first system contains the lyrics 'cu lum fæ cu li' and 'lau da ti o' with a measure number '30.' above the middle staff. The second system contains 'in fæ.' and 'e jus manet in fæ.' with a measure number '31.' above the top staff. The third system contains the word 'culum' at the end. The notation includes various note values, rests, and slurs.

33.

culum fæ cu li in fæ.

32.

culum fæ cu li in fæ

35.

cu lum fæ cu li in fæ.

36.

culum fæ cu li in fæ

culum

37. *cu lum fa-cu li*

38. *cu lum fa-cu li*

**N**El primo esempio abbiamo veduto un Duetto antico a Cappella, senza parole, e senza Strumenti, adesso passeremo ad osservare un Duetto più Moderno Ecclesiastico con parole, e con Organo, vale a dire l'ultimo versetto del Salmo 110. composto a due voci coll'Organo, nel quale osserveremo la diversità del comporre in uno stile assai dall'altro diverso, benchè non meno artificioso, e dilettevole, e noteremo quei passi, che sono permessi, ed usati dai buoni Autori in questo stile. (a)

E primieramente al num. 1. si deve osservare il Motivo, o sia Soggetto che s'introduce, nel quale dalla quarta alla quinta Nota si fa un Salto di Sesta maggiore, il qual salto è proibito nello stile a Capella, ed in altro stile rigoroso, ma permesso in questo stile, posto però con giudizio, mentre questo salto non include tra i suoi gradi componenti il Tritono, come accade fra *D. la solre*, e *Bmi*, in cui evvi il Tritono: *D. E. F. G.* a Tritono.

Questo motivo è posto nella Corda del Tuono, che è *B. fa* Terza maggiore.

a) La diversità dello stile nelle Composizioni è molto da osservarsi mentre altro è scrivere a Cappella, altro scrivere Pieno, altro scrivere Fugato, altro scrivere Concertato, altro scrivere Ecclesiastico, altro scrivere Profano. Di questa varietà di stile ne parla distintamente Giangiuseppe Fux verso il fine del suo libro *Gradus ad Parnassum*, come pure il Berardù *Ragionamenti Musicali Dialogo 3. pag. 133.*

giare, e devesi ben osservare il Basso dell' Organo che sotto vi si pone, il quale con buon ordine, e buona Cantilena, serve di fondamento al Motivo, il che praticasi nelle Composizioni concertate di una, due, e tre voci, non già nelle Composizioni piene, o a più voci.

Nel fine del Motivo con maniera facile, e bella si passa alla Quinta del Tuono, ove al num. 2. il Basso cantante risponde al Motivo, e si vede l'istesso accompagnamento dell' Organo trasportato alla Quinta, e perchè questa risposta sia chiara, il Soprano tace fino alla Cadenza, il che nel solo stile Concertato si suole molte volte praticare.

Al num. 3. il Soprano entra con un nuovo Motivo nell'atto che il Basso termina la risposta, e con questo nuovo Motivo torna subito in Tuono col mezzo del *la* molto posto nell' *Elami*. Questo passo è di tal natura, che si va intrecciando, allorché il Basso, dopo due quarti di Battuta, ripete l'istesso motivo una Quarta sotto, segnato num. 4., ed in questo intreccio vedesi un bellissimo ordine di Cantilena, con Legature, con varietà di Figure, e con bellissimo artificio. In questo luogo stimo bene esaminar le parti cantanti da sè stesse, senza riflettere al Basso che suona che osserveremo fra poco. In primo luogo avvertirà lo studioso che le parti cantanti stiano bene fra di loro, anche senza l'ajuto del Basso che suona, menare la prima Nota del Soprano, la quale fa Ottava allorché il Basso termina la risposta del primo motivo, prepara la Quarta che cade sopra la prima Nota del Basso, risolta in Terza minore, e cioè per tornar nel Tuono, come si disse. Ne deve averfi riguardo alla Nota interposta fra la Dissonanza, e la risoluzione, perchè questa Nota si pone per solo abbellimento della Cantilena, o come dicessi, *modo di cantare*, senza variar però la sostanza, perchè se attentamente si consideri il passo, si troverà come se quella piccola Nota non vi fosse. (a) Nè men si dica che in questo passo non ritrovasi la legatura di Quarta, perchè questa percuote nel tempo che il Basso cantante aspetta un quarto, mentre è nota la regola che dice: La pausa di un quarto, o di mezzo quarto, se precede la Nota, deve considerarsi dell'istessa ragione della Nota che siegue, e se la pausa è dopo la Nota, deve considerarsi di ragione della Nota che precede.

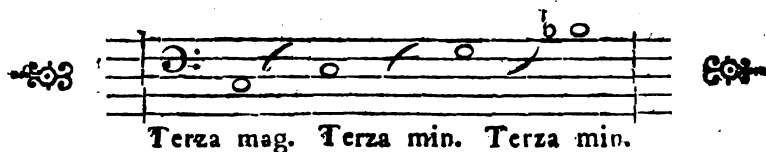
Al num. 5. il Soprano seguita la sua Cantilena, la quale è imitata perfettamente dal Basso al num. 6. La Legatura che fa il Soprano è diminuita pasimente con figura di variazione, diversa dall'antidetta, ma che abbellisce, e rende più dilettevole la Cantilena, e dà a questa una tal forza che altrimenti non averebbe. Dissi Legatura a motivo del Basso che suona, come vedremo, perchè considerate le parti da sè sole, non è Dissonanza.

---

(a) Della figura di variazione ne tratta il Fux dopo la Lezione Settima dell' Quinto Esercizio.

nenza, mentre la Gorda che trammezza il secondo, ed il quarto quarto della Battuta nella parte del Basso, è posta per la istessa ragione detta di sopra al num. 3., parlando della Nota fraposta alla Diffonanza, e alla risoluzione.

Perchè poi al num. 6. il Basso cantante fa Legatura, perciò sopra questa il Soprano fa Seconda al num. 7., la quale dal Basso si risolve in Terza con l' istessa figura di variazione che fece il Soprano al num. 5. e prosiegue detto Basso la Cantilena che si usò nel Soprano, sempre però una Quarta sotto fino al num. 8., dove seguita è vero, l' istesso ordine della Cantilena, ma si variano gl' Intervalli, e le Figure, e nel fin della Battuta si fa fra le parti una Diffonanza di Quinta falsa fra una Nota, e di Settima fra l' altra. In questo luogo stimo bene avvertire, che la Quinta falsa fa l' istesso effetto della Settima minore, perchè la Settima della Quinta del Tuono, vien ad esser l' istessa che la Quinta falsa della Settima del Tuono, e come osserva M. Rameau, questa tal Settima della Quinta, o Quinta falsa della Settima, gode alcuni privilegi, che la dispensano dalle leggi rigorose dell' altre Diffonanze, e perchè forma una serie di Terze. V. G.



il che non succede in qualsivisia altra Diffonanza. I privilegi che gode questa tal Diffonanza sono questi, che mentre le altre Diffonanze devono indispensabilmente percuoterfi nel batter della mano, questa si può percuotere nell' alzar della mano, come si fa nel presente caso. Di più le altre Diffonanze devono essere necessariamente preparate, ma questa può usarsi senza la preparazione, nel risolvere però deve anche essa serbar l' ordine dell' altre Diffonanze, cioè risolvere in Consonanza, discendendo di grado. (a) Nel caso sopradetto la Quinta falsa, o pur la Settima minore è preparata nel batter della mano, percossa nell' alzare, e risolta nel battere, ed in questo solo è discrepante dall' altre Diffonanze, che devono esser preparate in alzar della mano, percosse in battere, e risolte in levare.

Deve osservarsi ancora che al num. 8. si passa dal Tuono di B fa, a

Tomo I.

D

quel.

(a) Osservisi ne' buoni Autori, che più volte si ritroverà la Quinta diminuta, o sia Quinta falsa, come pure la Settima minore, preparate in batter della mano, percosse nell' alzare, e risolte nel battere; anzi di più si ritroveranno non rare volte le dette Diffonanze nell' alzar della mano senza esser preparate, ma in tal caso vi vuol giudizio, ed osservar le occasioni che ciò permettono.

quello di *F faut*, e non solo si *passa*, ma si stabilisce detto Tuono secondo l'ordine comune di far passaggio colla prima Modulazione alla Quinta del Tuono, benchè questo sia semplicemente uso, non regola, potendosi *passar* colla Modulazione in altri Tuoni, purchè questi siano coerenti al Tuono principale. (a)

Finalmente al num. 9. e 10. proseguono le parti con buona Cantilena, l'una delle quali imita l'altra, e così arrivasi alla prima Cadenza in Quinta del Tuono, e qui è da osservarsi che la Cadenza si fa secondo l'uso dello Stil Concertato, cioè in primo luogo si pone la Sesta, dove vi si intende la Quarta, ed in secondo luogo si pone la Quinta, dove s'intende anche la Terza. (b)

Il Basso poi dell'Organo che si pone sotto questo primo Motivo, è lavorato con tal artificio, che oltre al servir di base, e di fondamento alle parti cantanti, ha in sè un buon ordine di Cantilena appropriato alla sua parte, (c) ed al num. 11. è distribuito in tal maniera, che la parte del Soprano con esso formi una Settima risolta in Sesta, e poi al n. 12. ha sopra di sè Quarta, e Quinta, risolta la Quarta in Terza, indi al num. 13. si unisce col Basso cantante, e finalmente al num. 14. forma la sua Cadenza, la quale acciò riesca più vaga, si diminuisce nelle Figure, benchè nella sostanza non muti, come si vede.

Al num. 15. il Basso dell'Organo propone di nuovo il primo Motivo alla Quinta del Tuono che è l'istesso che ripetere il Motivo nel Tuono di *F faut* nel quale si è passato, e frattanto le parti cantanti fanno pausa, sì per riposo, come per ornamento, e prima che si termini il Motivo con la parte dell'Organo il Basso cantante entra al num. 16. col Motivo nel Tuono di *F faut*, e nell'atto che questo termina, la parte dell'Organo al num. 17. ritorna con bella maniera nel Tuono principale, e questo si fa ponendo il *B. molle* nell'*Elami*, il che fatto, il Soprano al num. 18. ripiglia di nuovo il Motivo nella Corda del Tuono. Qui si deve notare il cambiamento che fanno le parti, non negl' intervalli, ma bensì nell'ordine. Da principio propone il Soprano col Motivo nella Corda del Tuono, e risponde il Basso alla Quinta, ed esso propone

(a) I Tuoni coerenti al Tuono principale sono la Quinta, la Quarta, la Terza, la Sesta, ed in queste Corde modulano ordinariamente i buoni Autori, come si può vedere in Benedetto Marcello, nel Clari, nel Caldara, nel Corelli, ed in altri moltissimi.

(b) Vedasi sopra delle Cadenze.

(c) Anche il Basso che suona deve aver la propria Cantilena adattata alla sua parte, e questa è una tal Cantilena che non è comune alle parti superiori, e molto s'ingannano quelli che credono non doverci servar ordine di Cantilena nel Basso, quindi anche in questa parte non si devono usar certi salti, o che sian proibiti, o che facciano cattivo sentire, e quest'osservazione può farsi in tutti i buoni Autori.

ma il Basso alla Quinta, e risponde il Soprano nel Tuono, e con l'istesso ordine si seguita il Secondo Motivo, trasportato nel Basso una Quinta sotto al num. 19, a questo però il Soprano non risponde subito, come si fece la prima volta, ma risponde dopo una Battuta, o mezza al n. 20., e ciò, perchè volendo fare l'istesso passo una Quinta sopra, non vi era luogo di entrar più presto col Soprano. Si osservi che il Basso fa l'istesso passo, che sopra fece il Soprano al num. 3., trasportato una Quinta sotto, e seguita l'istesso passo intanto che, entrando il Soprano col medesimo Motivo che fece di Sopra, obbliga il Basso a variar quelle note che son necessarie per un buon ordine di Armonia, mantenendo però sempre l'Imitazione sì della Cantilena, come delle Dissonanze. Si osservi che in questo passo prima vi è nel Soprano una Settima risolta in Sesta, indi di Quinta falsa, e Settima minore in Seta risolta, poi nel Basso due Legature una dopo l'altra, ambedue risolte in Terza, e tutte queste Legature son diminuite con diversa Figura di variazione, come fecesi di sopra.

Al num. 21. si diversifica la Cantilena nel Soprano, perchè avendo di sopra determinato il Tuono di *F faut*, e volendosi in questo luogo mantenere il Tuono di *B. fa*, è necessario variarla; si varia però con una Nota sola, seguitando poi sempre coerente al Tuono di *B. fa* l'istessa Cantilena che sopra si usò nel Tuono di *F. faut*, e questo fino alla Cadenza..

Al num. 22. il Basso non seguita l'istessa Cantilena che sopra si usò, ma forma una Legatura, alla quale dal Soprano si dà Quarta maggiore, e questa Dissonanza non si vede risolta secondo le regole delle Dissonanze. Qui si noti che questo passo non è fatto per regola, ma per licenza, come fa talvolta il Poeta, che una Sillaba breve per natura, la fa lunga per licenza. E però vero che se questa Dissonanza non è risolta nella parte del Basso, e però risolta nella parte del Soprano, mentre dopo l'*Elami b. molla* del Basso, sul quale si forma Dissonanza, siegue immediatamente il *D. lasolre* nel Soprano che è la Corda nella quale deve risolvere l'*Elami b. molla*. Chiamasi questo passo cambiamento di parti, stante che una parte fa le veci dell'altra. [s]. Questa licenza non è permessa nello stile a Cappella, nel Pieno, e nelle Fughe, ma può solamente praticarsi nello stile Concertato con Organo, o con altri Strumenti. Ne si creda però questa licenza esser senza la sua ragione, perchè se non risolve la Dissonanza discendendo di grado nell'istessa parte, l'orecchio però resta pago, sentendo la Corda che immediatamente discende, benchè questa sia posta in altra parte..

D 2.

Ter..

(2) Vedasi il *Berardi negli Arcani Musicali pag. 16. e 17. Di ciò ne scrisse il Colonna in una lettera ad Antimo Liberati in occasione delle sue Quinte trovate nell'opera di Arcangelo Corelli.*

Terminato quest' intreccio di parti, si forma la cadenza nel Tuono principale con l' istessa Cantilena, e con l' istesso ordine, che si formò di sopra alla Quinta, cioè prima di Quarta, e Sesta, indi di Terza, e Quinta.

In questo passo il Basso che Suona diversifica poco dal passo di sopra, se non che quivi ritrovansi due Legature di Nona, una al num. 23. risolta in Terza, ed una al num. 24. risolta in Ottava. Nè si dica che in quest' ultimo luogo la Figura soprapposta non è Nona, ma Seconda, perchè, benchè sia per una Seconda Distante dal Fondamento, pure serve l' istesse regole della Nona, e la ragione si è, che la Seconda allora solamente intendesi formare, quando lega la parte inferiore, ma quando questa Legatura si fa nella parte superiore, benchè l' Intervallo sia di Seconda, pure s' intende come se fosse di Nona, e come Nona si adopera. Ed in fatti se si ponesse il Basso un Ottava sotto, che senza disturbo alcuno potrebbe benissimo fare, sarebbe senza dubbio questa Legatura Nona, e non Seconda. Di più la Nona s' accompagna per lo più con la Decima, e la Seconda s' accompagna per lo più con la Quarta, ora in questo passo vi è l' accompagnamento della Decima, perciò questa Legatura dovrà considerarsi Nona. Nell' atto poi che questo Basso forma la Cadenza ripiglia il Motivo primo, in tempo che le parti fanno nuova pausa.

Avendo l' Autore terminata la prima metà del versetto co' sopradetti Motivi fa pausa con le parti, indi al num. 25. prende un nuovo Soggetto, coerente però ai motivi sopraposti, e muta Tuono, passando con facilità somma alla Sesta del Tuono quasi istantaneamente, e per render facile la Intonazione al Cantore tocca con la parte dell' Organo il *F fauri* Diesis, Corda chiamata dai Francesi *sensible*, che vien ad esser la Settima di quel Tuono nel quale si passa, e conduce in questo luogo al Tuono di *G solreut* Terza minore, e ciò riguardo al Tuono principale di *B. fa*.

In questo Motivo che prendesi al num. 25. Si deve osservare, come, benchè la Cantilena sia diversa dai motivi che sopra si usarono, nondimeno è di tal fatta che mantiene una buona connessione con gli andamenti già passati. [a]

Al num. 26. segue con formar Legature di Settime diminuite nel loro valore, ed osservando il Basso dell' Organo posto sotto questi due numeri 25. e 26., si vedrà la naturalezza, il buon ordine, e la bella Cantilena, che

---

(a) Che in una Composizione Musicale si sentano Motivi diversi uno coerente all' altro, spesso si vede praticato da buoni Autori, ma che uno non abbia connessione coll' altro, e come suol dirsi siano di diverso colore, è cosa così cattiva, che oltre a non produrre buon effetto, rende in oltre la Composizione viziosa, e questo vizio non trovasi mai in alcun buon Autore, ma bensì si vede pur troppo praticato a giorni nostri da alcuni poco esperti, perciò si usi attenzione per non commettere tale errore.



che questo in sè contiene, oltre le sue vere Corde fondamentali che tocca. Si noti anche il passo che si fa al num. 26. perchè vedremo più sotto come sia maneggiato. Il Basso cantante tace, non solo per render varia, e più vaga la composizione, ma anche per mantenere la chiarezza del Motivo.

Al num. 27. dopo la Cadenza fatta in *G solreut*, ed il passaggio fatto dal Basso dell' Organo in *D lasolre* Terza minore mediante il Diesis posto nella Gorda di *C solsaus*, il Basso ripete il motivo una Quarta sotto, che vien ad essere alla Quinta del Tuono di *G solreut* nuovamente introdotto. Ripete il motivo tale quale fu proposto con l' istesse Legature, e con l' istesso Basso dell' Organo per fondamento, e così arriva alla Cadenza di *D lasolre*, ed appena qui giunto si prende dal Soprano al num. 28. il passo che fu posto al num. 26. e rispondendo il Basso un Ottava sotto si fa un bellissimo intreccio delle parti con due Legature nella parte inferiore diminuite nel suo valore, accompagnate da Quarta maggiore, ed al fine di questo passo si osservi che con grazia si risolve la Quinta falsa posta nel Soprano, che conduce così bene alla Cadenza di *G solreut*, di modoche l' Uditore appena se n' avvede. Già anche adesso le parti stanno bene da per sè stesse, senza la parte che suona, e questo fino alla fine. Si osservi la parte dell' Organo, sottoposta a questo passo, che oltre la naturalezza, e buona Cantilena, non solo imita quel che fece per il passato, ma contiene in sè Dissonanze diverse da quelle che fanno le parti fra di loro, e giunto che è alla Cadenza con pochissime Note ritorna nel Tuono di *B. fa*, Tuono Fondamentale, ed in questo mentre le parti fanno pausa.

Al num. 29. giunto al Tuono principale, il Soprano torna a ripetere il Motivo che usò al num. 25., ma una Terza sopra al Tuono, nel quale prima fu posto, e questo si fa con l' istesse Figure, e l' istessi Intervalli di prima, se non che dove prima vi era un salto di Sesta minore, qui diventa di Sesta maggiore. Si osservi quanta forza prende la Composizione, mentre, nel tornar che fa nel suo Tuono, si cresce di Modulazione, e si passa dal Tuono di Terza minore a quello di Terza maggiore, per sè stesso più vivo, e più naturale, come osserva M. Rameau, perchè eccitata viene la Terza maggiore con la Quinta, non mai la Terza minore; e tanto più prende forza il sopradetto passo a motivo del salto di Sesta maggiore. A questo motivo, mutate le Corde secondo il Tuono, coll' Organo se li dà l' istesso accompagnamento che se li diede di sopra, il quale nel terminare il Motivo, nell' istessa maniera che prima passò dal *Gsolreut* al *D lasolre*, qui passa dal *B. fa* al *F faut*, ove il Basso cantante al num. 30. ripiglia il Motivo alla Quinta del Tuono, o sia una Quarta sotto al Soprano, con questa differenza però che nel secondo passo di questo motivo il Soprano entra in Ottava al num. 31., ove si vedrà che la parte inferiore fa il passo che prima fece la parte superiore  
al

al num. 28. ed. il Soprano fa il passo che fece il Basso al num. 29., variando solamente il Tuono, e perciò questo passo è Contrappunto doppio all' Ottava, formato con bella maestria, e naturalezza. [a] In questo Contrappunto doppio è da considerarsi, che posto nella prima maniera fa diverse Dissonanze di quello faccia nella seconda maniera, e così con l'istesso passo si forma diversa Armonia; stante che ogni Consonanza si perfetta che imperfetta, rovesciandosi resta Consonanza si perfetta che imperfetta, e così ogni Dissonanza rovesciandosi resta Dissonanza, ma però sempre di diversa ragione. (b) Anche in questo luogo prende più forza la Composizione, prima perchè l'intreccio comincia più presto di quello fu sopra, in secondo luogo il Salto di Sesta maggiore si sente due volte successivamente prima nel Basso, poi nel Soprano, e ciò pure dà forza alla Composizione. [c] Si osservi ancora che con la parte dell'Organo si fanno l'istesse Dissonanze che si ebbero di sopra, e non poteva succeder diversamente, perchè andando con l'istessi Intervalli di sopra [variato però il Tuono] ed avendo sopra di sè l'istesso passo, dovrà necessariamente aver l'istesse Dissonanze.

Al num. 32. si torna ad usar la licenza, che si usò per l'avanti al num. 22. val a dir la Dissonanza percossa in una parte, e risolta nell'altra, mentre la Corda di *B.* fa posta nel Basso cantante, che fa Dissonanza, si risolve in *Alamire* nel Soprano, dopo la figura di variazione. (d) Di sopra non dissi che questa licenza vien usata dall'Autore in grazia della Cantilena, la quale in questo passo è bellissima, ed è altresì cosa certa, che in grazia della Cantilena, permettesi qualche licenza, che altrimenti non sarebbe permessa, tanto più che usasi nello stile Concertato con Organo, dove tutto il bello, ed il vago consiste nelle Cantilene delle parti cantanti non essendovi altri Strumenti che servino di ornamento. Con questo passo si forma la Cadenza nel Tuono di *F. faut*, e subito al num. 33, e 34. si prende l'istesso Motivo che fecero le parti al num. 28. e 29. simile sempre al passo fatto sentire al num. 26. dove avvisai il Lettore a notar bene il passo, perchè avrebbe veduto come fosse ben lavorato nel progresso. Questo passo si pone nelle Corde del Tuono, e così viene ad essere una Terza più alto di quello si fu quando s'intrecciò.

la.

(a) De Contrappunti doppj vedasi sopra nel primo Esempio.

(b) Zarl. Dimostr. Harm. Ragion. 2. Def. 10. P. Martini Istor. Music. Tomo I. Dissert. 2. pag. 279. Mons. Rameau Trait. de l'Harm. Livr. I. chap. 3. Artic. 5. Generat. Harmon. cap. 5.

(c) Il salto di Sesta maggiore è proibito solamente per la sua difficile Intonazione, del rimanente posto in maniera, che facilmente possa Intonarsi, come è nel presente caso, non solo non è proibito, ma fa buonissimo effetto, parlando però sempre dello stile Concertato. La ragione di ciò si disse nel principio di quest' Esempio.

(d) Vedasi sopra all' Annot. [g]

la prima volta al num. 28. e 29. Si pone anche in questo luogo co gl' istessi ~~Letterelli~~, con le istesse Figure, e con lo istesso Fondamento dell' Organo, rispondendosi come sopra in Ottava, si hanno le istesse Dissonanze ~~del sopra~~. Si osservi come naturalmente si torna in Tuono di *B. fa*, essendo principiato il passo nella Corda di *F faut*, che fu Fondamentale dell' ultima Cadenza ed è Quinta del Tuono di *B. fa*, e così essendo Corda comune, o come diceli oggi giorno *Dominante*, facilmente si potrà passare dall' una all' altra.

Al num. 35. e 36. fatta la Cadenza in *B. fa*, si replica il passo una Terza più sotto, e si varia al num. 37. e 38. a motivo del Tuono, mentre facendo mostra nel principio di essere in *G solvent* Terza minore, variandosi poscia così, vien ad essere nel Tuono di *B. fa*, e con questo bell' artificio si dà fine alla Composizione, con parvi sotto un ottimo Basso nell' Organo, che per terminare in principio di Battuta, replica la Cadenza, ed anche a motivo di render questa Cadenza più sensibile, per essersi fatta nelle parti Cadenza semplice.

Nell' intiero corso di questo Duetto devesi ammirare la facilità, e la naturalezza, mentre si vedono le Note poste con tanta chiarezza, che pare non potersi quelle porre diversamente. Questa chiarezza è necessaria nella Musica, e per quanto sia grande l' artificio, non si deve mai abbandonar la chiarezza, e l' andamento naturale delle parti, se si vuol sortire buono effetto.

Dalle fin qui fatte osservazioni potrà ricavare lo studioso come possa contenersi in comporre qualche Duetto Ecclesiastico, che sia artificioso insieme, e dilettevole, ricordandosi io ciò che dice il P. Tevo (a) che il Compositore deve far stima più della propria riputazione, con formare Audj che lo facciano conoscere per intelligente, che soddisfare al capriccio, e corruttela del Mondo; avvertendo in oltre il Lettore, che non gli ho posto davanti il presente Duetto come per regola necessaria in quanto alla condotta, potendosi un Duetto condurre per molte altre strade, ma per darli un esempio di un bel Duetto Ecclesiastico.



ESEM.

---

(a) *Musico Teftore par. 4. cap. 18. pag. 361.*



# ESEMPIO TERZO.

DUETTO

*D I*

GIO: CARLO MARIA CLARI.

V olle , vol le spe ranza ar-

dita

2.

Volle vol le spe ran za ar-

di ra

4.

di ra gui dar que-

3.

5.

gui dar que sto mio co re in

Tomo 1.

E

sto mio

sto mio core in na vi cel-

na vi cel la in na vi

la in

cel co mio la

navi-

na vi cel la

10. in na vi cel la

12. Vol le vol le spe ran za ar.

11. 13. Vol le an vol le spe ran za vol le spe ran za ar.

5.  
sto mio core in na vi cel-

6.  
na vi cel la in na vi

3.  
sop reb. ing. si la in

7.  
cel or omni ois sup reb. ing. la

8.  
9.  
navi-



na vi cel la

10. in na vi cel la

5.

12. Vol le vol le spe ran za ar.

11. 13. Vol le spe ran za ar. vol le spe ran za ar.

14.

di ta ar di ta gui dar que sto mio

di ta gui.

6.

17.

co re in na vi cel la in na vi.

dar que sto mio co re in na vi cel-

cella

20.

cel la in na-

19.

la in navi cel

This system contains measures 19 and 20. The top staff is a vocal line with lyrics 'cel la in na-'. The middle staff is a vocal line with lyrics 'la in navi cel'. The bottom staff is a piano accompaniment line. Measure 19 is marked with a '19.' and measure 20 with a '20.'.

21.

vi cel la do ve a mo-

32.

la do-

7.

rofa

This system contains measures 21 through 32. The top staff is a vocal line with lyrics 'vi cel la do ve a mo-'. The middle staff is a vocal line with lyrics 'la do-'. The bottom staff is a piano accompaniment line. Measure 21 is marked with a '21.', measure 32 with a '32.', and measure 7 with a '7.'. The word 'rofa' appears at the bottom right of the system.

ro fa stel la mo vea ful mar

ve amo ro fa stel la mo ve a ful

tranquil lo mo ve a ful mar tran quil lo ful

mar tranquil lo mo ve a ful

mar

mar tran quillo au ra au-

mar tranquil lo au ra au-

10.

This system contains measures 27 and 28. It features three staves: a vocal line with a treble clef, a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat, and a bass line with a bass clef. Measure 27 is marked with a '27.' and a slur. Measure 28 is marked with a '28.' and a slur. The lyrics are 'mar tran quillo au ra au-' for the vocal line and 'mar tranquil lo au ra au-' for the piano line. The bass line has a '10.' marking.

ra gra di ta do ve amo ro fa

ra gra di ta do ve amo-

29.

30.

stella

This system contains measures 29 and 30. It features three staves: a vocal line with a treble clef, a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat, and a bass line with a bass clef. Measure 29 is marked with a '29.' and a slur. Measure 30 is marked with a '30.' and a slur. The lyrics are 'ra gra di ta do ve amo ro fa' for the vocal line and 'ra gra di ta do ve amo-' for the piano line. The bass line has a 'stella' marking.

31.

fel la movea ful mar tranquil.

ro fa fel la move a ful mar

33.

lo au ra au ra gra di ta

tranquil lo au ra au-

ra

35. 36.

au ra gra di ta au-

ra gra di ta au-

ra gra di ta

ra gra di ta

ra gra di ta

Three staves of music. The top two staves are for a piano accompaniment, featuring chords and single notes. The bottom staff is for the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4.

Three staves of music. The top two staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is for the vocal line, continuing the melody. The lyrics are written below the vocal staff: "Quando da sdegno fi fol le va l' on da". The first staff of this system is marked with a "1." above the first measure.

Three staves of music. The top two staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is for the vocal line. The lyrics are "Quando da sdegno fi". The second staff of this system is marked with a "3." above the first measure.

Three staves of music. The top two staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is for the vocal line. The lyrics are "folle". The first staff of this system is marked with a "1." above the first measure.



4.  
e con la speme il le gno in mar

5.  
folle va l'on da e con la speme il legno in

2.

6.

il legno in mar s'af fonda s'af fon da

mar il legno in mar s'af fon da

3.

44

8.

II.

Quando da sdegno fi fol le va l'on da e con la

9.

10.

fi fol le va l'on da Quando da sdegno

This system contains measures 8 through 11. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. Measure 8 is marked with a '44' and a '8.'. Measure 11 is marked with a 'II.'. The lyrics are: 'Quando da sdegno fi fol le va l'on da e con la' for measure 8, and 'fi fol le va l'on da Quando da sdegno' for measure 10.

speme il legno in mar il le gno in mar s'af-

12.

e con la speme il legno in mar s'af-

This system contains measures 12 through 15. It continues the vocal and piano parts. Measure 12 is marked with a '12.'. The lyrics are: 'speme il legno in mar il le gno in mar s'af-' for measure 12, and 'e con la speme il legno in mar s'af-' for measure 13.

fonda

14.

fonda s'af fon da e con la

13.

15.

fon da s'af fon da e con la speme il le gno in mar e

4.

16.

speme il legno in mar s'af fon da e con la

con la speme il legno in mar s'af fon da

speme

18. 19.

spe me fi fol leva l'on da e con la spe-

17.

Quando da fdegno fi fol le va l'on da

21.

me il le gno in mar il legno in

20. 22.

e con la speme il le gno in mar il

5.

legno

24.

mar s'af fon da e con la

23.

legno in mar s'af fon da Quando da sdegno

26.

spe me il legno in mar il legno in mar s'af-

25.

27.

Quan do da sde gno il legno in mar

6.

fon-

28.

fonda s'af fon da Quando da fde gno

29.

mar s'af fon da e con la speme il legno in

30.

e con la spe me il legno in mar s'affon-

31.

mar il legno in mar s'af fon da s'af.

da

fon da

I.

In dar no allor chie de a

2.

In dar no allor chie-

50

3.

scam po scam po al Noc chie ro

de a scam po

5.

il mio cor palseg gie-

6.

scam po al Noc chie ro

il mio

I.

cor



ro

cor pas seg gie-

7.

il mio cor pas seg gie-

8.

ro il mio cor pas seg-

9.

ro In dar no al lor chie.

ro il mio

10.

11.

de a scam po scam po al Noc chie ro

cor pas seg gie ro il mio

12.

2.

cor

13.

il mio cor pas seg gie- ro

cor pas seg gie-

3.

14.

In dar no allor chie de a

ro scam po scam po al Noc-

al

16.

il mio cor pas seg gie ro

17.

chie ro il mio cor pas seg gie.

4.

18.

scam po scam po al Noc chie ro

19.

ro In dar no allor chie

des

20. 22.

scampo scam po al Noc chie ro il mio

21. il mio de a il mio cor il mio

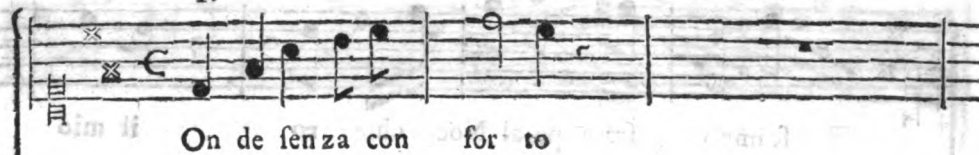
Detailed description: This block contains the first system of a musical score for three voices. The Soprano part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features two measures marked '20.' and '22.'. The Alto part (middle staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a measure marked '21.'. The Bass part (bottom staff) begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves: 'scampo scam po al Noc chie ro il mio' for the Soprano, 'il mio de a il mio cor il mio' for the Alto, and 'il mio de a il mio cor il mio' for the Bass.

cor pas seg gie ro

cor pas seg gie ro

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the three-voice setting. The Soprano part (top staff) and Alto part (middle staff) both have lyrics 'cor pas seg gie ro'. The Bass part (bottom staff) continues the melody without lyrics. The staves are connected by a brace on the left.

1.



2.



3.

5.



4.



tro.

ra va ove spe ra-

ove spe ra va ove spe-

ra

va il por to On de senza con for-

ra va il porto trovò il nau fragio ove sperava il porto

12.

to fragio ove spe rava il por-

II.

Onde senza con for to tro vò il nau-

13.

ove spe rava ove spe ra va il

I4.

fra gio o ve spe ra va il por to o ve sperava il

por-



16.

por to trovò il nau-  
por to On de sen za con for to

This block contains the musical notation for measures 15 and 16. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'por to trovò il nau-'. The middle staff continues the vocal line with lyrics 'por to On de sen za con for to'. The bottom staff is a piano accompaniment line. Measure 15 is marked with a '15.' and measure 16 with a '16.'.

18.

fragi o o ves pera va On de sen za con-  
On de sen za con for to

This block contains the musical notation for measures 17 and 18. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'fragi o o ves pera va On de sen za con-'. The middle staff continues the vocal line with lyrics 'On de sen za con for to'. The bottom staff is a piano accompaniment line. Measure 17 is marked with a '17.' and measure 18 with an '18.'.

20.

for to trovò il naufra-

19. trovò il naufragio ove sperava il por to o ve spe-

21.

22.

gio ove spe ra va il por-

23.

ra va ove spe ra va il por-

24.

to trovò il naufragio ove sperava il por to

Onde senza con-

25.

26. 28.

Onde senza confor to trovò il naufragio ove: sperava

27. 29.

forto trovò il naufragio : ove sperava

62

30. 32.

ove spera va il

31.

va ove spe ra va il

por to

por to

Pa.

**P**Assiamo adesso dall' Ecclesiastico al Profano , ed esaminiamo un Madrigale , il quale perchè costa di più parti lo divideremo ancor noi in parti diverse.

Prima di tutto però si noti che le parti cantanti stanno bene fra di loro , secondo tutte le regole del buon Contrappunto , senza l' ajuto del Basso , e ciò per l' intero corso del Madrigale , e perciò osserveremo le parti senza il Basso , che sarà da noi brevemente osservato nel fine di ciascuna parte.

Principiando adunque dal num. 1. vedremo la proposta del Motivo , nel quale è da osservarsi come ben si addatti alle parole mentre significando queste che la speranza era ardita , anche la Musica può dirsi ardita , a cagione del salto di Sesta maggiore , che rende il Motivo vivo , ed in certo modo ardito. (a) Si osservi con che buona maniera si termina il Motivo nella Quinta del Tuono , nel qual tempo il Soprano al num. 2. risponde realmente col Motivo alla Quinta del Tuono , e stando sempre sull' espressione della parola , termina la risposta alla Quinta della Quinta , il che non farebbe di frequente nello stile Ecclesiastico , e rigeroso , come pure non si userebbe in qualche espressione dolce , o languida. Acciocchè poi il Motivo resti ben impresso nell' animo dell' Uditore , si propone , e si risponde senza alcuno intreccio di parti.

Al num. 3. nel terminarsi la risposta dal Soprano , entra l' Alto a dire cosa volle fare la speranza ardita , e seguendo con calore di espressione , entra nella Quinta della Quinta , ma passa subito alla Quinta del Tuono per non andare in Corde che non siano coerenti al Tuono Fondamentale. Qui s' incomincia l' intreccio della parti , mentre il Soprano al num. 4. risponde a questo secondo Motivo nella Corda della Quinta , e passa al Tuono con due Dissonanze di Seconda l' una , e l' altra di Quarta maggiore , risoluta la prima in Terza , e l' altra in Sesta , secondo la regola che gl' Intervalli minori di sua natura voglion discendere , e gl' Intervalli maggiori desiderano ascendere. [b] Si osservi in oltre il passo segnato al num. 5. in ambe le parti , questo passo con togliere il Diesis al *Gsolvent* dell' Alto , determina il ritorno che si fa nel Tuono , e ripetuto questo passo del Soprano , si dà principio al giro della Modulazio-

---

(a) Si osservi nel secondo Esempio ove parlasi del salto di Sesta maggiore. In talve il *Zarl. Instit. Flavm.* par. 3. cap. 10. pag. 156. dice , che la natura delle Consonanze imperfette è che alcune di loro sono vive , ed allegre accompagnate da molta sonorità ; indi dichiara queste essere la Terza , e la Sesta maggiori ; e nella par. 4. cap. 32. insegna come debba contenersi il Compositore per esprimere durezza , crudeltà , amarezza , e simili ; e dice che ciò si farà con usare la Sesta , ovvero la Terzadecima maggiore.

(b) *Zarl. cit.* par. 3. cap. 10. pag. 156. *Artusi Arte del Contrap.* pag. 10. P. Terzo cit. par. 3. cap. 9. pag. 253. e cap. 11. pag. 164. e molti altri.

zione che vedesi fare dalle parti nel progresso con Imitazione reale. Il Soprano va alla Terza del Tuono, e nel rispondere che fa l'Alto al num. 6. va alla Quinta, e subito il Soprano passa alla Quinta del Tuono, e l'Alto ritorna nel Tuono Fondamentale. In questo mentre per lasciar la Modulazione equivoca dove il *Ffaut* Diesis dell'Alto vorrebbe Sesta per accompagnamento, se li dà Quinta, come si vede al num. 7. e ciò si fa a motivo di poter facilmente passare alla Terza del Tuono, la quale colla Settima maggiore [a] si stabilisce, come vedesi al num. 8. dove ritrovasi ancora una *Dissonanza di Quarta*, [b] che invece di risolvere sta ferma s'intanto che forma una *Dissonanza di Quinta falsa*, risolta in Terza; ed in tal guisa si fanno due *Dissonanze*, una immediatamente dopo l'altra: [c] Si conferma poi maggiormente il Tuono, nel quale siamo passati, allorchè il Soprano al num. 9. aggiunge un nuovo passo, a cui l'Alto risponde in Unifono al num. 10. Si trova in questo passo un *Salto di Settima minore*, [d] col quale si uniscono le parti, e si conducono verso la *Cadenza* con un picciolo scherzo, nel quale si offervi che essendo poste le parti fra di loro in Terza, vanno poi a ritrovarsi in Sesta, indi in Terza ritornano, e ciò per rendere il *Concento* più vago con varietà di *Consonanze*. Si osservino ancora nella *Cadenza* le *Appoggiature* che sono poste nelle parti, le quali fanno figura di *Quarta*, e *Sesta* risolte in Terza, e Quinta, il qual modo di far le *Cadenze* è moderno, e grazioso. [e] Si noti che in tutti i *Motivi* finqui osservati vi è tal connessione che sembra si arrivi a questa *Cadenza* con un sol *Motivo*. (f)

Al num. 11. si prende di nuovo il primo *Motivo*, e si fa il rivolto col porre nell'Alto quello che fece il Soprano, e nel Soprano si pone un Ottava sopra quello che fece l'Alto. E anche da avvertirsi che, sic-

co-

---

(a) Vedasi sopra della *Corda* detta dai Francesi *Sensibile* al num. 25. del secondo *Esempio*.

(b) Dissi *Dissonanza di Quarta*, per seguire l'uso comune, o quasi comune dei Pratici, non essendo mio scopo, ne mia intenzione di entrar nella gran questione: Se la *Quarta* sia *Consonanza*. Se qualcuno bramasse veder questa questione, offervi il P. Tom. dell' *Istor. della Mus. del P. Martini nella Dissert. 2. specialmente ove tratta della Quarta*, cominciando a carte 276. ove troverà in oltre citati molti Autori, che trattano questa questione.

(c) Che si possono fare due *Dissonanze* una immediatamente dopo l'altra cell' avvisa il *Zarl. cir. par. 3. cap. 11.*, l' *Angleria Reg. di Contrap. pag. 71.* Orazio Tigrini *Compen. della Mus. lib. 2. cap. 10. pag. 34.* ed altri molti citati dal P. Martinidore sopra pag. 220.

(d) Vedasi sopra de' *Salci*.

(e) Questo modo di far le *Cadenze* non trovasi presso gli Antichi, pure da molti buoni Moderni si usa frequentemente porre l' *Appoggiatura* in vece della *Nota*.

(f) Vedasi, sopra della *connessione dei Motivi fra di loro*.

come ogni risposta, acciò sia reale, deve essere simile alla proposta di Figure, d' Intervalli, e di Sillabe, in questo caso variansi gl' Intervalli, e le Sillabe, ma non le Figure, il che vedesi molte volte praticato da tutti i buoni Autori.

Prima però di proseguire, si offervi quel che si disse nel secondo Esempio, cioè che ascendendo la Modulazione dalla Terza alla Quinta del Tuono, come si fa nel presente luogo, la Composizione acquista forza, e vigore. Per render poi più artificiosa, e più vaga questa parte di Madrigale, s' intreccia la proposta al num. 11. con la risposta al n. 12. nè si pongono separate, come fecesi la prima volta. Con questo intreccio cambiando pochissime note si passa in diverse Modulazioni. Al n. 13. replicando parte del Motivo si va a toccare felicemente la Quarta del Tuono, ma così alla sfuggita, che subito in Tuono si ritorna con l' Imitazione reale che fa il Soprano di questo passo.

Al num. 14. si torna a replicare il passo che si usò al num. 3., al qual passo si risponde al num. 15., mantenendo sempre il rivolto delle parti come si vede. Giunti al num. 16. seguita l' Alto la istessa Cantilena che di sopra usò il Soprano, ed intanto al num. 17. il Soprano ripete il passo che fece di sopra l' Alto al num. 6. Qui si hanno l' istesse Modulazioni che si ebbero di sopra, senonchè giunti al num. 18. il passo si cambia in parte, e si scorcia, imitandolo però realmente, e ciò a motivo di produrre diversa Modulazione dalla passata, altrimenti sarebbe stata una superflua ripetizione, e forse fastidiosa, perciò, poste anche in questo passo due Dissonanze immediate, si passa alla Sesta del Tuono, ove giunti con piccolo scherzo delle parti al num. 19. 20., poste le parti fra di loro in Sesta, a differenza della prima volta che furono poste in Terza, si fa la Cadenza, dove si offervi che, siccome le parti dall' andamento di Terza passarono di sopra a ritrovarsi in Sesta, così in questo luogo essendo rivoltate, passano dall' andamento di Sesta a ritrovarsi in Terza. [a] In oltre seguitando il rivolto, dove di sopra fu fatta la Cadenza con le parti fra di loro in Terza, quì si fa con le parti fra di loro in Sesta, e vi si pongono l' Appoggiature per l' istesso effetto detto di sopra. Tutto l' effetto diverso di questa Modulazione si ha per la diversa posizione delle parti, le quali ancora in diverso luogo dal suddetto fanno due Dissonanze, e perciò è bene osservare questa diversa posizione per conoscere la diversità dell' effetto.

Siccome poi al num. 21. si devono esprimere parole diverse, così si propone dal Soprano nuovo Motivo, ma perchè le parole seguono l' istesso sentimento, anche con la Musica si segue l' istesso andamento. Qui pure

Tomo I.

I

re

---

[a] La variazione delle parti, o sia il rivolto, produce diversa Armonia, e così le Terze diventano Seste, e le Seste diventano Terze. Vedaſi M. Rameau *Nouveau System. de Musiq. Theor.* pag. 7. ed il P. Martini *cit. Dissert. 2. pag. 279.*

re si passa dal Tuono di Terza minore a quel di Terza maggiore per render sensibile la variazione delle parole. Si usa nuovo artificio, mentre di sopra si è sempre risposto in Quinta, e qui si risponde in Quarta, [a] come si vede al num. 22., dove trovasi la risposta di Quinta in già è vero, ma che risponde alla Quarta del Tuono. Di più qui s'intrecciano le parti fra di loro, indi il Soprano al num. 23. cresce di mezza voce, e così con bellissimo passo denota l'instabilità del mare che nomina ed in oltre si varia Modulazione, toccandosi in tal guisa la Sesta della Quarta, e rispondendo a questo nuovo passo l'Alto realmente al num. 24., il Soprano per esprimere la tranquillità, che fingesi allora avesse il mare, torna nella sua voce naturale, mediante il *B. quadro* posta nel *D. lasolre*, e così fa due effetti, uno esprime la parola, e l'altro, facendo Quinta falsa con la parte inferiore, risoluta in Terza, torna subito nella Quinta del Tuono, e ciò si fa per non scostarsi troppo dalla Corda, che dicesi *Dominante*, indi ponendosi l'istesso *B. quadra* nell'Alto si risorna nella Corda Fondamentale. [b]

Prima però che l'Alto termini questo passo, il Soprano al num. 25. ripete queste parole con passo diverso sì, ma coerente, e forma subito una Diffonanza, la qual risoluta, subito ne prepara un'altra, alzando di Tuono, e dopo la risoluzione di questa prende l'istesso passo l'Alto al num. 26. rispondendo una Quarta sotto, e le Diffonanze che nel Soprano furono di Settima, sono di Seconda nell'Alto. (c)

Al num. 27. seguono nuove parole nel Soprano con nuovo Motivo, e l'Alto al num. 28. imita la risposta, dove si deve avvertire che di sopra le risposte furono tutte reali sì negl'Intervalli che nelle Figure, ma in questo luogo la risposta di questo passo è di semplice Imitazione sì negl'Intervalli che nelle Figure, e perchè finora non si era determinata positivamente la Quinta del Tuono, così adesso conducendosi le parti con due Diffonanze, di Settima una, di Quarta maggiore l'altra, si fa Cadenza alla Quinta del Tuono.

Di sopra si fece Cadenza di Quarta, e Sesta risolte in Terza, e Quinta, ma qui per variare, si fa Cadenza di grado, che col Basso vien ed esser Cadenza di Quarta, e Quinta, risoluta la Quarta nella sua Terza maggiore. (d)

Al

[a] Vedasi *Esemp. Primo Annot.* (o)

[b] In ogni buona Composizione deve sempre lo Studio aver riflesso alla Corda Fondamentale, e coerentemente a quella devono usarsi tutte le altre Modulazioni, e ciò si vede in tutti i buoni Autori, che per quanto si scostino dal Tuono Fondamentale, mai però non lo perdono di mira.

[c] Vedasi sopra *Annot.* (i)

[d] Che la Quarta posta assieme con la Quinta sia Diffonanza è fuor di ogni dubbio, come più sotto si vedrà.



Al num. 19. il Soprano torna a prendere il Motivo che fece di sopra al num. 21. con questo divario, che ivi lo fece nel Tuono e qui lo fa nella Quinta, e perchè di sopra l'Alto al num. 22. rispose alla Quarta, adesso al num. 30. risponde nel Tuono, che vien ad esser Quarta della Quinta, e così oltre a mantenersi la risposta reale, si mantiene sempre il Tuono, ed il rivolto. Seguita l'istessa Cantilena che sopra, ed al num. 31. 32. si ha l'istesso bellissimo passo, che si ebbe al num. 23. e 24. e siccome nel luogo presente il passo è posto in diverse Corde, così si hanno diverse Modulazioni. Di sopra con tal passo si toccò la Sesta della Quarta, indi la Quinta, che poi tornava al Tuono, qui si tocca la Sesta del Tuono, che passa alla Quinta della Quinta, e torna a passar nella Quinta del Tuono.

Al num. 33. 34. si ha in diverse Corde la proposta, e l'Imitazione che si ebbe di sopra al n. 27. e 28. e qui essendo posto il passo in diverso luogo, ed avendosi diverse Dissonanze, val a dirè due Seconde, si conducono le parti alla Terza del Tuono, che in questo luogo si stabilisce. Al num. 35. il Soprano replica il passo che cantò l'Alto immediatamente avanti, onde si hanno due Dissonanze una nella parte superiore di Quinta falsa, di Seconda l'altra nella parte inferiore, e così si fa Cadenza di grado, e questa nella Terza del Tuono, e per maggiormente confermar il Tuono che si stabilisce, si scherza con le parti al num. 36. dove è osservabile la languidezza che fa l'Alto mediante il *B. quadro* posto in *G solreut*, che da una bellissima grazia alla Cantilena. Si fa di nuova Cadenza di grado, e si termina la prima parte di questo Madrigale, dove oltre la coerenza de' Motivi, è da osservarsi ancora il giro proporzionato delle Modulazioni. (a)

Adesso osservando il Basso che suona, e che serve come di Base, e Fondamento alle parti, benchè non sia parte costitutiva della Composizione, vedremo come con buon ordine, e buona Cantilena incomincia, e prosegue il suo accompagnamento, e nell'atto che la parte cantante termina il Motivo, per determinar bene la Quinta del Tuono nel quale si passa, si pone nel Basso al num. 1. *G solreut Diesis*, che vien ad esser la Settima maggiore della Quinta, e come sopra si disse Corda sensibile, e siccome il Soprano ripete il Motivo una Quinta sopra, così una Quinta sopra si ripete il Basso, indi essendo passati alla Quinta della Quinta Mediante il *D lafolre Diesis*, per tornar alla Quinta del Tuono

I 2

no

---

(a) Anche il giro delle Modulazioni deve osservar il buon ordine, mentre sarebbe mostruosa una Composizione che non fosse ben proporzionata nel giro delle Modulazioni come sarebbe mostruosa una statua che non fosse proporzionata nelle sue parti. In questo genere però sarà bene osservar molto i buoni Autori, non potendosi sopra ciò fissar regola alcuna.

no levandosi il *Diefis*, si forma col Basso una Legatura di Seconda risolta in Terza, la quale prepara la Dissonanza di Quarta maggiore risolta in Sesta. Si noti il Basso al num. 2. disposto in tal forma che nell' istesso tempo che passa alla Quinta mediante la Dissonanza di Quarta, e Quinta risolta la Quarta in Terza maggiore, subito l' istessa Corda del Basso ha Terza minore che prepara la Settima minore della seguente Battuta, mediante la quale si torna nel Tuono. Vedesi al num. 3. come con due Dissonanze di Settima, e con due Terze maggiori, s' incomincia il giro della Modulazione accennato di sopra nell' osservar le parti al num. 5. e 6. Al num. 4. si vede nel Soprano rispetto al Basso una Settima con bellissima figura di variazione, ed una Battuta dopo si ritrova nell' Alto un'altra Settima coll' istessa figura di variazione, e col mezzo di queste Settime si arriva alla Terza del Tuono, ove al num. 5. si unisce il Basso con la parte inferiore per conservar maggior naturalezza. Oltre di che il Basso si considera come per parte che accompagna, non già per parte costitutiva della Composizione, perchè si dice a due, e non a tre voci, sicchè alcuna volta il Basso si unisce con la parte più grave.

Nel tempo poi che l' Alto al num. 11. ripiglia il Motivo alla Quinta del Tuono, il Basso ritorna nel Tuono fondamentale, indi passa alla Quarta, nel qual tempo il Soprano al num. 12. risponde nella Corda del Tuono, e così col Basso si fa un bellissimo inganno, mentre non si va nelle Modulazioni che accennano le parti cantanti. Serve anche quest' inganno per tener sospesa, e concatenata la Composizione, giacchè è comune sentimento de' Maestri più eccellenti che le Cadenze troppo frequenti rendono la Composizione difettosa. Nell' istesso modo che si è detto qui sopra, il Basso al num. 6. posto sotto il passo istesso, che prima si usò nelle parti al num. 3. e 4. non principia alla Quinta della Quinta come fece di sopra, ma principia semplicemente in Quinta, e così si ha l' istesso passo, ma diversa Armonia. E ben vero che nel progresso è l' istesso che sopra, e con l' istesso ordine di prima accompagna le Modulazioni seguenti sempre con le Settime, finchè arriva alla Sesta del Tuono, dove forma Cadenza. Fatta la Cadenza il Basso seguita a sonare corentemente al Tuono, per dar respiro alle parti. Si osservi al num. 7. il Basso che accompagna il principio del Motivo posto nel Soprano con Corda equivoca, (a) indi seguita con buon ordine, e con molta naturalezza accompagna le Modulazioni sopra di esso poste. Al num. 8.

fi

---

[ a ] Per Corda equivoca intendo quella che può esser accompagnata da due diverse Consonanze, come nel nostro caso il *Faut Diefis* il quale se si consideri Quinta della Sesta deve esser accompagnato con la Quinta se si consideri Terza del Tuono vuol Sesta per accompagnamento, come si fa nel caso presente. Con queste Corde equivocate si possono fare bellissimi inganni, ed ottimi passaggi di Modulazione.

si vede la Quinta falsa delle parti esser Settima minore col Basso. Di questa se ne parlò nel passato Esempio, onde ivi rimetto il Lettore. Ecco che per determinare il Tuono di *Alamire*, il Basso al num. 9. tocca la Settima maggiore, indi con Dissonanze diverse da quelle che fanno le parti si porta alla Quinta del Tuono. Si osservi al num. 10. del Basso in qual maniera la Quinta che è Consonanza perfetta diventi Dissonante, non è però Dissonante rispetto alla Fondamentale, ma rispetto alla parte superiore, dalla quale riceve sopra di sè una Seconda. (a) Segue il Basso con buonissimo ordine, e nell' istessa guisa che accompagnò le Modulazioni delle parti al num. 23. e 24. l' accompagna ancora al num. 32. e 33. trasportato però secondo il bisogno, indi con alcune Dissonanze va a formare la sua Cadenza alla Terza del Tuono, e replicata questa Cadenza in tempo che le parti fanno pausa per respirare, dovendo poi cominciare la seconda parte del Madrigale, il Basso seguita a sonare coe- rentemente al Tuono nel quale ha fatta la Cadenza. Non m' estendo di più in osservar il Basso, perchè potrà più al minuto osservarlo il Lettore.

Terminata la prima parte le parole mutano sentimento, e perciò si muta tempo, per mutar anche con la Musica il sentimento, e per entrar con forza, ed energia si torna in Tuono, e per variare, dove nella prima parte cominciò l' Alto, nella seconda principia il Soprano, che al num. 1. propone il Soggetto adattato all' espressione dello sdegno del mare, ed al num. 2. seguita una tal Cantilena che esprime il sollevarsi dell' onde. Al num. 3. entra l' Alto prima che termini il Soprano. Si osservi la risposta che è reale, e si offervi di più come bene, e naturalmente il Soprano passi alla Quinta del Tuono in tempo che l' Alto comincia il Soggetto. Si noti pure l' ultima Battuta del Soggetto replicato nell' Alto, nella quale non si seguita realmente, ma per Imitazione, e ciò per non passare alla Quinta della Quinta, ma per restar Semplicemente nella Quinta. [b]

Finito il Soggetto, il Soprano al num. 4. entra con nuovo Motivo che desiderio sia ben osservato, mentre con questo si lavora tutta la presente parte di questo Madrigale. Si noti in questo secondo Motivo come ben si mantiene l' equivoco di due Tuoni, cioè della Quinta, e della Fon-

---

(a) Non solo la Quinta accompagnata con la Sesta, ma anche l' Ottava tuttochè consonanza perfettissima può diventar dissonante. Si veda il P. Martini Tom. primo *Istor. Music. Dissert.* 2. pag. 281. e 282. dove si vedrà ancora cosa dicono altri Autori, specialmente Gio: Francesco Beccatelli in un suo *Trat. M. S.*

[b] Si veda il P. Zacc. Tevo nel suo *Musico Testore* par. 4. cap. 10. pag. 299, e 300, ove assegna le regole per ben comporre le Fughe, e si vedranno queste poste in pratica dall' Autore del presente *Dueto Madrigalesco*.

**Fondamentale.** [a] Comincia il Soprano questo secondo Motivo alla Quinta del Tuono, e nel tornar che fa in Tuono subito l'Alto al num. 5. risponde realmente principiando nel Tuono, e perchè il Soprano terminò il passo nella Quinta della Quinta, e l'Alto rispondendo realmente una Quinta sotto lo termina per conseguenza in Quinta del Tuono.

Appena l'Alto è sul termine del Secondo Motivo, il Soprano al n. 6. prende un terzo Motivo, che bramo pure sia ben osservato, mentre con questi tre Motivi si raggiunge la presente Fuga. Entra il Soprano alla Quinta della Quinta, ma che ha per fondamento la Quinta del Tuono, e dopo un sol quarto di Battuta l'Alto al num. 7. risponde a questo terzo Motivo nella Quinta che ha per fondamento la Corda del Tuono. Si consideri in questo Motivo che, oltre all'Imitazione reale, formasi un ottimo ordine di Consonanze, perchè all'istessa Nota si dà prima Quinta, e poi Sesta, che, oltre a far un bellissimo effetto, esprime anche a maraviglia la parola, mentre con il contrasto che si fa nelle parti si esprime a maraviglia il contrasto del mare. Aggiungasi che questo contrasto cresce, se si uniscono le parti al Basso, come si vedrà nell'Esaminare il Basso. Con questo terzo Motivo facilmente si arriva alla Cadenza formata nella Quinta del Tuono, e qui si osservi altra figura di variazione nella Dissonanza di Settima risolta in Sesta nel Soprano, la quale forma poi Cadenza di grado. Ed ecco proposto, e risposto ai tre Motivi, dei quali intende l'Autore servirsi in questa Fuga, facendo come l'Oratore, il quale nell'Esfordio propone tuttociò che l'Orazione deve contenere. (b)

Dopo breve pausa delle parti (c) il Soprano al num. 8. comincia il rivolto del primo Soggetto, [d] e questo, appena principiato, vien accompagnato dall'Alto al num. 9. con parte del Soggetto. Non termina il Motivo il Soprano, che subito l'Alto rivolta anch'esso il Motivo al num. 10., ma perchè parte di questo Soggetto, almeno con buona Imita-

ta.

[a] In questo luogo intendo dire, che tanto la Corda Fondamentale, quanto la Corda media, o sia Dominante sono Maneggiate in tal maniera, che da una facilmente si passa nell'altra. Voglio avvertire in questo luogo il Lettore, che mi servirà più volte de' termini Francesi di Tonica cioè, di Dominante, di Sottodominante, e simili, per adattarmi all'intendimento di tutti.

(b) Il Zar. cit. par. 4. cap. 32. pag. 344. dice la Rethorica quanto possa essere utile agli Studiosi di questa scienza (della Musica) per poter esprimere con ordine i loro concerti.... Lassarò giudicare ad ognuno, che abbia punto di giudizio.

[c] Acciò non si creda in questo, ed altri luoghi le pause esser poste per mero capriccio si legga il cit. Zarl. par. 3. cap. 50. pag. 211.

[d] Se brami vedere come si debbano rivoltare le Fughe osserva Gio: Giuseppe Fun Gradas ad Parnasum par. 2. lex. 2. dell'Esercizio quinto; e di questi rivolti ne disporranno anche altri Autori.

razione fu fatta già da esso Alto, però qui rivoltata solamente quella parte di Soggetto che non ha fatta, ed ecco un nuovo modo di rivoltare il Soggetto, il quale è degno di osservazione.

Al num. 11. il Soprano entra col secondo Motivo, a cui risponde l'Alto al num. 12., e qui pure si ha il rivolto del secondo Motivo, il quale con diverse Dissonanze si conduce alla Terza del Tuono, dove appena giunti, l'Alto al num. 13. replica il secondo Motivo, ma non fermandosi in questo Tuono si passa con facilità alla Quinta, e qui arrivati, il Soprano non risponde col secondo Motivo, ma entra con il terzo Soggetto al num. 14., ed immediatamente l'Alto risponde a quest'istesso Soggetto al num. 15., ed in tal maniera si fa un intreccio diverso da quei di sopra.

Al num. 16. il Soprano prende parte del secondo Motivo, e con questo passa al Tuono principale, dove al num. 17. entra con il primo Soggetto l'Alto, ed il Soprano al num. 18. l'accompagna con parte dell'istesso Soggetto, nell'istessa maniera che fu fatto al num. 8. e 9., con questo divario però che ivi si usò questo intreccio nella Quinta del Tuono, e qui si fa nella Fondamentale, così si conduce la Fuga alla Quarta del Tuono, dove giunti il Soprano al num. 19. propone di nuovo il secondo Motivo, ma si osservi con che grazia si modula questo Soggetto, [a] a cui risponde l'Alto una Quinta sotto al num. 20. e modulando anch'esso il Soggetto, si porta la Cantilena alla Sesta del Tuono, e qui s'introduce una semplice Imitazione del terzo Motivo al num. 21. e 22. e dopo breve scherzo delle parti, una delle quali Imita l'altra realmente, e con qualche Dissonanza come si vede si fa Cadenza nella Sesta del Tuono, la qual Cadenza si fa più stretta dell'altre, si per variare, come per terminare in principio di Battuta. Terminato questo lavoro si fa piccola pausa con le parti, ed in tanto il Basso suona.

Al num. 23. l'Alto propone il primo Soggetto nella Sesta del Tuono, ma solamente parte ne propone, perchè il Soprano al num. 24. salta su col secondo Motivo: L'Alto che è interrotto dal Soprano per farsi maggiormente sentire fa con bellissima maestria ritorno nel Tuono, ed alzando una Terza torna a proporre il Soggetto al num. 25., e qui di nuovo il Soprano al num. 26. l'interrompe con il terzo Motivo, onde l'Alto per seguir la Cadenza con ordine, risponde al num. 27. a questo terzo Motivo. Eccoti o Lettore un bellissimo intreccio di tutti tre i Motivi. E qui si deve ammirare l'ordine diverso da tutti i passati, men-

---

[a] Quanto sia bello il modular il Soggetto è superfluo il dirlo, mentre ciascuno può vederlo benissimo, Se vuoi vedere di queste Modulazioni osserva le Sonate di Mandel di Domenico Scarlatti, del P. Martini stampate in Amsterdam. Si vedrà il simile in Benedetto Marcello, ed in altri.

mentre per il passato, o che un Motivo rispose all' altro, o che dopo un Soggetto si replicò solamente un altro; ma qui si pone in primo luogo il primo Motivo, si risponde col Secondo Motivo, di nuovo si replica il primo Motivo più alto per rinforzare la Composizione, ed a questo si risponde col terzo Motivo. Di più si pone in questo luogo un Motivo dopo l' altro, ma arrivati al terzo Motivo questo s' intreccia con ambe le parti, onde qui si ha una varietà, che non può dirsi abbastanza quanto sia bella. Arrivati alla Cadenza di questo passo, per maggiormente terminar questa Fuga con energia, si replica dal Soprano al num. 28. il primo Motivo, mantenendo il Tuono Fondamentale, ed appena proposta parte del Soggetto si fa pausa, per render più sensibile l' entrata del Soggetto che fa l' Alto al num. 29. avvertendo che entra col secondo Motivo, a cui risponde il Soprano al num. 30., indi al num. 31. e 32. si uniscono le parti col terzo Motivo, e con tal bellissimo artificio si chiude questa parte seconda del Madrigale. (a)

Osserviamo adesso il Basso che è posto sotto questa seconda parte. Primieramente scorrendolo tutto si vedrà bellissimo ordine, agguitatezza d' accompagnamento, e tuttociò che in esso può desiderarsi. Indi vedremo al num. 1. come felicemente si tocca la Corda di Settima maggiore, o sia *Sensibile* nel Basso, per determinar la Quinta del Tuono nel quale si passa, e dopo si vedrà al num. 2. toccar la Settima maggiore d' *Elami* Quinta della Quinta, ma osservisi però come questa è una finta, perchè col porre il *C solfaut Diesis* immediatamente dopo l' *Elami*, non si passa altrimenti alla Quinta della Quinta, ma bensì in essa Quinta si passa, per poi tornar in Tuono, indi di nuovo alla Quinta. (b) Osservisi al num. 3. il contrasto che la parte del Basso aggiunge al contrasto delle parti, una delle quali, cioè il Soprano, fa prima Quinta, e poi Sesta coll' Alto, e questo, cioè l' Alto, fa prima Quinta, e poi Sesta col Basso, il qual modo di procedere è artificioso assai, ed insieme dilettevole. Seguita il Basso il suo andamento sempre relativo a Tuoni, che si vanno toccando, fintanto che si arrivi dove le parti vogliono passare alla Terza del Tuono, e ciò indica esso Basso al num. 4. ove toccando la Settima maggiore della Settima del Tuono, anticipa in qualche modo la Ter-

---

[a] Il chiudere la Composizione con qualche motivo proposto, specialmente nelle Fughe, oltrechè non è nuovo come può vedersi in molti Autori, ha di più un non sò che di particolare, che contiene artificio, ornamento, e maestria, però quando si potrà usar un simil artificio sarà sempre ben fatto; essendo proprio (ad imitazion dell' Oratore in fine dell' Orazione) il compendiare, e ridurre in ristretto quanto si è esposto per l' avanti.

[b] Se desideri veder delle Cadenze finte, o siano sfuggite, osserva il Berardi *Dicam. Armon.* libro 1. pag. 34. così pure il Gasparini nel suo libro *Armonico Prattico al Cembalo* pag. 29. cap. 6.

Modulazione, il che non solo è buono, ma di più facilita il Cantore nell' esecuzione. È superfluo osservar minutamente le Dissonanze che nel Basso ritrovansi, perchè il Lettore le potrà osservare da per se stesso. Quando le parti contrastano fra di loro col terzo Motivo, il Basso sempre fa l' istesso contrasto della prima volta. Si veda al num. 5. come bene passa il Basso alla Sesta del Tuono, e come ritorna nella Fondamentale. Al num. 6. si noti come cammina bene, e con grazia allorché le parti fanno pausa, e da queste osservazioni ricaverà lo Studioso come debba contenersi allorché voglia porre il Basso sotto qualche Composizione, avvertendo in oltre che il Basso è una delle parti, che deve avere il suo carattere particolare, che è di procedere per Note che abbiano tutto il senso Fondamentale, ma soprattutto di salti naturali, toccando le vere Note Fondamentali, specialmente in principio di Battuta toccar quelle che portano Terza, e Quinta, e quelle che portano Sesta toccarle per lo più in secondo luogo, perchè queste snervano la Composizione, e quelle li danno tutta la forza; eccettuando però alcuni casi; acciò il Basso canti bene, e servi il proprio carattere di Fondamento, a guisa dell' Architettura, che nel fondamento della fabbrica non ammette quegli ornamenti che sono propri della cima; e il rovesciare l' ordine dell' Armonia è quello che alle volte la snerva, cosa che non è propria del Basso, che deve servir di Fondamento all' altre parti,

Passiamo adesso ad esaminar la terza parte di questo Madrigale, ed osserveremo che denotando in questa parte le parole, languidezza a motivo del naufragio, così si adopera una Musica languida, e per aver l' intento si stabilisce questa parte nel Tuono di *B. mi* Terza minore, Sesta del Tuono principale, ma per rendere ancora la Composizione più languida sul bel principio al num. 1. si usa la Seconda minore nel proporsi il Soggetto dal Soprano. (a) Questo potrebbe dirsi fatto per licenza, mentre la Seconda di qualsivoglia Tuono è sempre maggiore tanto nel salire, quanto nel discendere. [b] Questa licenza però (se licenza deve dirsi) è adoperata ben a proposito, e con giudizio, per dar una vera espressione alle parole. Diffi dubbiamente esser questa una licenza, perchè in questo caso rigorosamente parlando non deve dirsi Seconda minore di *B. mi*, ma più tosto, siccome è, Sesta minore di *Elami* come si conosce evidentemente dal Basso, che è nel Secondo quarto *Elami*, il quale però immediatamente nel principio della seconda Battuta passa, o ritorna al *B. mi*. Per comprendere questa dottrina fa d' uopo esaminare

Tomo I.

K

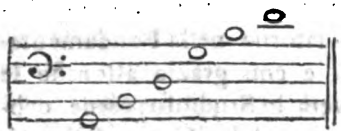
l'ope-

---

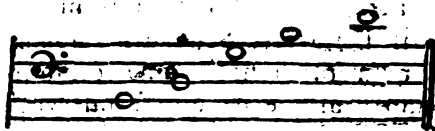
[a] Sarà noto a ciascuno l' ordine, ed il progresso delle Scale ove la Seconda è sempre maggiore.

[b] P. Martini Hist. Mus. Dissert. 2. pag. 230. ed ivi ritrovasi citato M. Rameau Nouv. Syst. de Musiq. Chap. 6. pag. 49. 50.

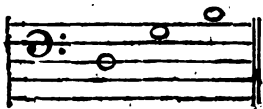
l'opere di Mons. Rameau, dove tratta del Basso Fondamentale, tale che si comprenderà che il C. *solfaut* del Soprano al num. 1. ha per Basso Fondamentale *Alamire* Terza minore: per prova di ciò ecco in compendio una regola per conoscere il vero Basso Fondamentale.



Basso Fondamentale.

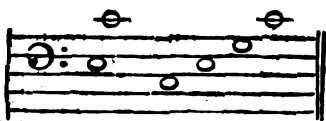


Primo rovescio, che porta Terza, e Sesta,

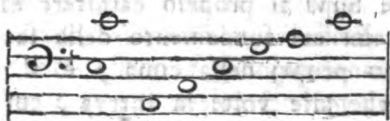


Secondo rovescio, che porta Quarta, e Sesta.

Nel nostro caso *Elami* con Sesta non si può ridurre, che ad una de due Bassi Fondamentali seguenti



Primo Basso Fondamentale.



Secondo Basso Fondamentale.

Si accosta però più all' *Alamire*, che al C *solfaut*, perchè *Alamire* è Quarta di *Elami* Quarta di B. *mi*.

Ciò osservato, si noti la bella figura di variazione che si fa nella Dissonanza del Soggetto col Fondamento; si osservino le Appoggiature che si pongono per rendere più graziosa la Cantilena, nella quale prima che termini risponde l'Alto al num. 2. nella Quinta del Tuono, e rispondendo realmente, usa li stessi passi che si usarono nella proposta.

In quel sito poi, in cui nella proposta s'introdusse la risposta, s'introdusse col Soprano al num. 3. un secondo Motivo, al quale si risponde all'Unifono dall'Alto al num. 4., [a] e nel tempo che l'Alto termina questa seconda risposta, il Soprano introduce al num. 5. un passaggio, che esprime molto il termine di passeggiere; facendosi anche con la Musica non solo passaggio di Modulazione, ma anche quello che propriamente dai Moderni vien detto *Passaggio*, il che occorre quando si pongono molte Note sopra una Sillaba sola, e la Cantilena va scorrendo le corde del Tuono, il che succede, o ascendendo di Quarta, o discendendo di Quinta, o procedendo di grado col salire, o col discendere; ed ecco il senso della parola *Passaggio*, cioè passeggiare per le  
Cor.

[a] Vedasi sopra nel primo Esempio delle risposte delle Fughe.



Corde del Tuono e questo è ciò che importa la sostanza della parola, è ciò che dal Cantante chiamasi il *Modo*. Si offervi poi come ben a proposito, e con qual chiarezza si passa in *Elami*, con dar al Basso Sesta maggiore, e nel rispondere che l'Alto fa al num. 6. realmente a questo passo, si va in *Alamire*, poi in *G solreut*, è ciò si ottiene col mezzo delle Seste maggiori, [a] e con tal mezzo il Soprano passa in *D lasolre* Terza del Tuono. Terminato il *Passaggio*, nell'Alto, si fa nuovo passo dal Soprano al num. 7., coerente però ai passi passati, ed a questo l'Alto risponde realmente al num. 8. e così si stabilisce la Terza del Tuono principale di questa terza parte.

Al num. 9. il Soprano propone di nuovo il Motivo, ma siccome qui non cade naturalmente la languidezza di sopra usata, così si ommette, ed a questo Motivo non risponde l'Alto come fece in principio, ma solamente al num. 10. intreccia le parole, fintanto che il Soprano entri col secondo motivo, come fa al num. 11., e ne pure a questo l'Alto risponde, ma in vece al num. 12. propone il passo, che di sopra propose il Soprano al num. 6. Propone questo passo alla Quinta del Tuono, e mediante il *D lasolre* Diesis passa in *Elami*, e quivi al num. 13. il Soprano risponde a questo Motivo, e con l' *Alamire* Diesis torna in Tuono, ma nel calare che fa il passo va alla Quinta del Tuono, dove si ferma, finchè finisca il passaggio. Qui si noti che non col Motivo, ma solo con questo passaggio si rivoltano le parti, e non si rivoltano secondo l'ordine superiore, ma secondo i Tuoni che si vogliono circolare, e così si risponde più stretto che non fece la prima volta. Di più s' offervi che il primo rivolto che ritroviamo, non è del primo, ma del secondo Motivo.

Giunti con questo passaggio alla Quinta del Tuono il Soprano al num. 14. propone di nuovo il Motivo, e perchè quivi ha luogo la languidezza posta da principio, quivi pure si pone. Neppure in questo luogo l'Alto risponde a questo Motivo, ma introduce subito il secondo Motivo al num. 15., ed a questo non risponde il Soprano, ma introduce al num. 16. il passaggio nell' istessa Corda, nella quale lo propose la prima volta ed a questo passaggio risponde l'Alto al n. 17. ma risponde una Corda più alta di quello rispose la prima volta, ed in tal guisa variando le Modulazioni, ritorna nel Tuono principale, dove giunto non propone il primo Motivo, come ha fatto altre volte, ma facendo nuovo rivolto non delle parti, ma de' Motivi, propone al num. 18. il

K 2

fe.

---

[a]. Voglio avvisar il Lettore in questo luogo, chiamar noi Modulazione quella che gli Antichi chiamavano passaggio, o circolazione di Tuono. Questo è uno de' più belli ornamenti della Musica, però si devono attentamente osservare le Modulazioni de' buoni Autori per poterle poi usare a tempo, e luogo, con naturalezza, e con buon ordine.

secondo Motivo una Quarta sopra a quel che fu proposto la prima volta, ed in vece di rispondere coll' Alto a questo Motivo, risponde al num. 19. col primo Motivo, ponendolo nel Tuono; e perchè il Passaggio che fu posto al num. 10. nell' Alto per accompagnare il Motivo non si era più sentito, e per far vedere che quel passaggio non fu posto a caso, con nuovo rivolto lo pone nel Soprano al num. 20., acciò sia anche in questo luogo d' accompagnamento al primo Motivo.

Finalmente al num. 21. prende parte del Motivo posto nel passaggio, risponde in Unifono al num. 22., e con questo termina, facendosi Cadenza sospesa, perchè non si termina intieramente il senso delle parole, e questa Cadenza non era mai occorsa in questo Duetto.

Stimo superfluo il ricordare quanto questa terza parte sia diversa dall' altre, mentre mi pare d' aver spiegata a bastanza la condotta, e l' ordine diverso in tutto dall' altre due parti, ed essendo così chiara la varietà non mi estendo di più.

Il Basso in questa terza parte, benchè sia semplice, non lascia d' aver il suo bello, mentre accompagna con gran naturalezza le parti, toccando le Corde necessarie per formare una buona Armonia. Solo avverto che al num. 1. 2. 3. e 4. ritrovasi Quarta maggiore che non si risolve discendendo di grado, secondo la regola delle Dissonanze. Questa Nota, che fa Quarta maggiore col Fondamento deve considerarsi come se non vi fosse. (a) In oltre desidera che il Lettore osservi ben la Cadenza come ben espressa col Basso al num. 5. mentre quella falsa che vi si trova, oltre alla vaghezza, da forza, ed energia, tanto più che questa non ha luogo se non nelle Cadenze sospese. Non seguita il Basso dopo le parti perchè così lasciando l' animo del Uditore sospeso, possa passare all' altra parte.

Nella quarta parte di questo Madrigale con le parole si viene alla conclusione del sentimento, e perciò l' Autore s' introduce in questa parte con una bellissima Fuga, la quale serve come per conclusione della Composizione, perciò al num. 1. propone il soggetto, e risponde al num. 2. ma nella risposta è da osservarsi che non si conservano l' istessi Intervalli dalla Terza alla Quarta Nota, e però non è risposta reale, ma del Tuono: *Do, Mi, Sol*, proposta, *Do, Mi, Fa*, risposta, e così s' abbraccia tutta l' Ottava. (b) Ciò però dovea farsi necessariamente,

---

(a) E nota la regola che dice: le Note nere si considerano una buona, ed una cattiva, cioè una Consonante Dissonante l' altra, come nel nostro caso. Vedasi Bononcini *Mus. Prat. par. 2. cap. 7. pag. 77. P. Tevo cit. par. 3. cap. 14. e 19. pag. 179. e 212. P. Girolamo Diruta Transilvano par. 2. lib. 2. pag. 11.*

(b) Intorno alle Fughe Reali, ed Imitazione, o come altri dicono del Tuono, si veda il Zarl. cit. par. 4. cap. 51. pag. 217. e seg. Bernardi *Docum. Arm. lib. primo Docum. 16. pag. 36. e 37. Bononcini cit. par. 2. cap. 10. pag. 85. P. Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 299. ed altri.*

ee, altrimenti, si sarebbero toccate corde non convenienti al Tuono, perchè dividendosi nella proposta l'Ottava *Armonicamente* conviene nella risposta dividerla *Aritmeticamente*. [a] Ma per meglio spiegarmi si noti che nella proposta la Corda principale è *D la solre* che va alla Quinta *Alamire*, indi passa all' Ottava *D la solre*; nella risposta poi la Corda principale è *Alamire* Quinta del Tuono, ma perchè questa deve aver corrispondenza col Tuono principale, perciò invece di andare a toccare la sua Quinta che sarebbe *Elami* il quale non è coerente al *D la solre*, conviene che vada a toccare la sua Quarta che è il *D la solre*; onde si vede benissimo che in questo, e simili casi è necessario rispondere ai Soggetti per Imitazione, il qual modo di rispondere diceasi del Tuono, a differenza della Fuga Reale che risponde con l'istessi Intervalli con i quali fu proposto il Soggetto. (b)

Ciò dilucidato, si osservi bene il Secondo Motivo posto al num. 3. Questo è quello che dopo il Soggetto si maneggia in questa Fuga, e perchè con la risposta del primo Motivo siamo ritornati nel Tuono con questo secondo Soggetto si passa alla Quinta, anzi per più stabilirla si ripete all' Unifono [c] questo secondo Motivo dall' Alto al num. 4., e nel terminar di questo attacca il Soprano un nuovo scherzo al num. 5. perchè serva di divertimento alla Fuga; si mantiene con questo il Tuono di *Alamire* Quinta del Tuono, come ben vedesi dalla risposta reale dell' Alto al num. 6. Qui s' osservi come ben mezza quella Quinta falsa che ritrovasi fra le parti, la quale fa un bellissimo effetto. Si veda come al num. 7. il Soprano attacca la Cadenza, che imitata dall' Alto al num. 8. conduce con grazia, e maestria alla prima Cadenza della Fuga fatta con Quarta, e Sesta, indi con Terza, e Quinta; ma perchè nella Fuga è bene continuare l' andamento delle parti, perciò nell' istesso tempo che si termina la Cadenza, l' Alto al num. 9. seguita col secondo Motivo, fin tanto che il Soprano al num. 10. dopo breve pausa [d] comincia il Soggetto alla quinta del Tuono, a cui l' Alto al num. 4. risponde, ed anche in questo luogo s' osserva il rigore del Tuono, come sopra si disse, è perciò l' Alto risponde in Tuono, e così si fa il rivolto reale delle parti.

Al num. 12. il Soprano prende il Secondo Motivo nel Tuono in tempo che l' Alto non ha ancora terminato il Soggetto, e così si viene  
a com-

(a) Della division dell' Ottava oltre i sopracitati Autori ne parlano il Fux cit. lib. primo cap. 9. e 10. P. Martini cit. Dissert. 2. pag. 238. e 239.

(b) Ogni volta che nel Soggetto si toccherà la Quinta del Tuono come Corda Dominante, sarà necessario rispondere del Tuono, e non realmente, eccetto alcuni casi, per le ragioni assegnate.

(c) Vedasi al primo Esemp. annot. (g)

(d) Si veda nel primo Esemp. annot. (i)

a concatenare il Secondo Motivo col primo, se non in tutto, almeno in parte; l'Alto però non risponde a questo secondo Motivo, ma per variare l'accompagnamento con tali Legature di Dissonanza, che naturalmente lo portano alla Sesta del Tuono, ed acciò non sia solo l'Alto a far Legature, si prende al num. 13. dal Soprano il Motivo, col quale l'Alto formò le sue Dissonanze, e di nuovo l'Alto rispondendo a questo secondo Motivo al num. 14. si fa un bellissimo intreccio con le parti, e specialmente dove ritrovasi che l'Alto nella seconda Battuta di questo secondo motivo riceve quella Settima maggiore, che oltre un bellissimo effetto fa ancora un bell'inganno, mentre accenna di tornar nel Tuono, ma ciò non è vero, perchè procedendo con altre Settime, all'ultima Legatura dell'Alto con darli Quarta maggiore si determina la Sesta del Tuono, nella quale con bellissima grazia si va a far Cadenza.

Proseguendo la Fuga, dopo breve pausa al num. 15. si prende di nuovo il Soggetto nella Sesta del Tuono, a cui il Soprano al num. 16. non risponde col primo, bensì con il secondo Motivo, il che fatto con ottima leggiadria, trovando l'Alto il campo aperto di poter ripetere il primo Motivo nella Quinta del Tuono non trascurava di farlo, come si vede al n. 17. Qui si veda come ben cade quella Nona nel Soprano risoluta risoluta nella Nota cambiata, val a dir che la Nona si risolve in Settima, se si consideri la posizione delle Note, ma se si considera la sostanza si risolve in ottava, se vogliamo considerare la Nota cambiata per un *Disfolre*, o pure si risolve in Sesta se vorremo considerare la Nota cambiata per un *F. faut Diesis*. Si osservi ancora che nell'Alto tra il num. 15. e il 17. con bellissimo ordine si abbassa il primo Soggetto per un Tuono, cioè la prima volta si pone in *B mi*, la seconda in *Alamire* il che fa molto bel sentire.

Perchè poi con questa maniera si ritorna nel Tuono, così il Soprano al num. 18. ripiglia il primo motivo nella Corda del Tuono, e perchè l'Alto ha cantato due volte il primo Motivo senza cantare il secondo, così adesso al num. 19. entra con il secondo Motivo, il Soprano però, che già cantò il secondo Motivo immediatamente avanti di cantare il primo Soggetto, per non fare una noiosa ripetizione entra al num. 20. col Divertimento che si usò al num. 5. 6. e perchè di sopra questo Divertimento fu posto in Corde coerenti alla Quinta del Tuono, qui si pone in Corde coerenti al Tuono Fondamentale, e ciò non a solo fine di variare, ma anche per mantenere il Tuono. A questo Divertimento risponde coll'istesso ordine l'Alto al num. 21. e seguitandosi l'istesso ordine di sopra si vede al num. 22. e 23. l'istessa Cadenza che sopra si vidde al num. 7. e 8., e così si fa la Cadenza nel Tuono, dove sopra si fece nella Quinta. Seguita ancora l'istesso ordine, e siccome di sopra dopo la Cadenza si pose immediatamente

Il Secondo Motivo nella Quinta del Tuono, così in questo luogo al n. 24. si pone il Motivo nella Corda del Tuono. Questa passa disposto in tal maniera fa due effetti, uno di rivolto, cioè, dove di sopra fu l'Alto al num. 9. che entrò dopo la Cadenza col secondo Motivo, qui è il Soprano che la canta; in secondo luogo di sopra si fermò nella Quinta, e qui passa dal Tuono alla Quinta, ed in tal guisa si apre la strada all'Alto di entrare col primo Soggetto in Quinta del Tuono, come si fa al num. 25. ed a questo risponde subito il Soprano al num. 26. Eccovi un nuovo rivolto. Da principio propose il Soprano nel Tuono, l'Alto rispose alla Quinta. Nel primo rivolto al num. 10. e 11. propose il Soprano alla Quinta, l'Alto rispose nel Tuono. In questo luogo l'Alto propone alla Quinta, il Soprano risponde nel Tuono. In oltre sempre più intrecciandosi le parti, in tempo che il Soprano canta il primo Motivo, l'Alto al num. 27. fa parte del secondo Motivo, ma perchè il Soprano possa unire il secondo motivo col primo, come si fece da principio ( benchè ivi con pausa, qui senza pausa, ) l'Alto tralascia parte nel secondo Motivo, e così il Soprano al num. 28. unisce il secondo Motivo al primo. In tanto l'Alto al num. 29. propone il Divertimento, a cui li risponde il Soprano al num. 30. sempre con l'istesso ordine, con cui fu posto la prima volta, e con l'istesso ordine pure si fa la Cadenza al num. 31. 32. con questo divario solo, che dove le due volte passate il Divertimento fu proposto dal Soprano, e dall'Alto risposto, in questo luogo lo propone l'Alto, ed il Soprano risponde, così pure il passo che conduce alla Cadenza fu per due volte proposto dal Soprano, e qui in ultimo si propone dall'Alto, e così nasce sempre nuovo rivolto. Si terminano tutte le parti con una Nota di molto valore, e senza che il Basso seguiti, e questo si fa per denotare il terminare che fanno e le parole, e la Musica, dove nelle parti antecedenti di questo Madrigale, o che il Basso seguitò con la sua parte, o che si fece Cadenza sospesa, per denotare che non era terminato il Madrigale.

Nel Basso è da osservarsi oltre la naturalezza, e buon ordine che allora quando si propone il primo Motivo esso precede con molta chiarezza, acciò il Motivo sia ben inteso. Si osservi come l'istesso Basso che accompagna il primo Motivo, può servire, anzi serve d'accompagnamento al secondo Motivo, come si vede al n. 1. stantchè il secondo Soggetto è quasi simile al primo, consistendo la differenza principalmente nella diversità delle Figure, che nel secondo sono di valore la metà del primo, e con qualche variazione accidentale. Si osservino bene le Dissonanze che si fanno col Basso diverse da quelle che si fanno colle parti, Si osservino le Cadenze con qual buon ordine condotte. Si osservino le Modulazioni come naturalmente disposte, e tutto potrà servire di Norma a chi desidera approfittarsi nella Musical facoltà.

Avrà

Avrà osservato lo-Studiofo Lettore quante varietà ritrovi in questa Composizione, avrà veduto l'ordine uguale insieme e diverso eguale, mentre ogni parte di questo Madrigale è modulata con le istesse regole, cioè che tutte le Modulazioni sono coerenti al Tuono principale, diverso poi nel modo di disporre queste Modulazioni, e nell'ordine delle risposte. In somma dal considerare attentamente questa bellissima Composizione, spero che sarà per ricavarne non poco profitto, e vantaggio.





# ESEMPIO QUARTO.

## TERZETTO

DI

GIO: PIER LUIGI  
DETTO IL PALESTRINA.

3.

Bc.

2.

Bc ne di Etus qui

1.

Bc ne di Etus qui ve-

Tomo I. L nit

ne di ctus qui ve nit

ve nit

Be ne di ctus qui ve-

Be ne di-

qui ve-

nit

5.

4.

6.

7.

8.



nit be ne.

tus qui

niè Be ne di tus

8.

9.

dictus qui ve nit in no mi.

ve nit in no mi ne Do mi ni

qui ve nit in nomine Do mi ni

10.

11.

L 2 ni

14.

ne Do mi ni in no mi ne Do.

in no mine Do.

12.

15.

ni in nomi ne Do mi ni

16.

mini in nomi ne Domi.

mi ni in nomine Do.

18.

in nomi ne Do  
ni



**A**bbiamo finora osservate alcune Composizioni a due, e per non andar troppo per le lunghe ci contenteremo de' pochi Esempi sopraposti, da quali lo Studioso potrà ricavare tanto che basti per formare Duetti di diversa specie, e dall' osservazioni fatte su questi pochi potrà far da per se stesso altre osservazioni sopra Duetti di altri Autori, essendo cosa molto utile, per giugnere a ben comporre, non solo il posseder le regole del Contrapunto, ma anche osservare le Composizioni de buoni Autori, nella disposizione de' Soggetti, nel modo di modulare, nella diversità della condotta, ed in somma considerare come essi si son contenuti, per poterli ben imitare. Passiamo adesso ad osservare alcune Composizioni a tre, e cominciamo da un Terzetto di Giovanni Pierluigi detto il Palestrina, perchè nato in Palestrina Maestro assai noto per il suo valore, indi osserveremo un Terzetto Ecclesiastico più Moderno, e poi uno da Camera.

Nell' osservare i passati Duetti mi sono alquanto esteso nelle minute, e piccole osservazioni per bene indirizzare lo Studioso; nel progresso però lascerò che l' osservazioni minute le faccia il Lettore da per se stesso, e solo li porrò sotto gli occhi l' osservazioni principali, e necessarie.

Prima di venir all' esame del Terzetto del Palestrina, suppongo noto a cias.

a ciascuno che nel Terzetto richiedesi molta attenzione in porre tutte le Consonanze per formare la Triade Armonica, e se qualcuno bramasse di vederne le regole, osservi fra gli altri il Zarlino, [a] l' Artusi, [b] il Fux, (c) il P. Zaccaria Tevo, [d] e molti altri. Ma perchè l' esempio che cade sotto il senso fa più impressione, perciò passiamo ad osservare il Sopradetto Terzetto.

Questo è composto nel vero stile a Cappella, rigoroso senza alcuno Strumento, come sempre vedesi usato in questo stile. (e) la prima osservazione che deve farsi è, che nello scrivere a Cappella si avverta che le parti non escano dalle righe, come vedesi nel decorso di tutto questo Terzetto il che da tutti i buoni Autori, e specialmente dagli Antichi si vede per lo più praticato. (f)

Al num. 1. vedesi il Basso proporre il Soggetto nella Corda Fondamentale del Tuono, ed il Tenore al num. 2. risponde alla Quinta, e questa risposta, come ben si vede, è reale. Al num. 3. l' Alto risponde anch' esso alla Quinta del Tuono, come fece il Tenore, e da ciò si ricava che nell' antico stile a Cappella non si rispondeva con quell' ordine rigoroso col quale oggidì si risponde alle Fughe mentre al presente quando la prima parte che propone il Soggetto lo proponga nella Corda del Tuono, e la seconda parte che risponde, risponda alla Quinta, siamo soliti per lo più con la terza parte replicare di nuovo il Soggetto nella Corda, ovvero nell' Ottava del Tuono, la qual cosa come si disse non era molto considerata dagli Antichi, i quali rispondevano a Soggetto dove più loro tornava comodo, senza tanto rigore di rispondere con la terza parte, specialmente coll' ordine che noi, per lo più usiamo. (g)

In

[a] *Instit. Harm.* par. 3. capitolo 59. pag. 242. e cap. 63. pag. 256.

[b] *Arte del Contrap.* par. prima pag. 34. e seg.

[c] *Gradus, ad Parnasum* par. 2. Exerc. 3. peritægrum.

[d] *Mus. Test.* par. 4. cap. 3. pag. 229. e seg. dove trovansi citati il Vanno lib. 3. il Gaffurio Prat. lib. 3. cap. 28. Dentice Dialogo 2. Tigrini compend. lib. 2. cap. 17. e 18. e si danno alcune regole cavate da i detti Autori per combinare le Consonanze a 3. voci.

(e) Non si trova alcuno Scrittore Antico che abbia scritto a Cappella con Organo, non avendo avuto principio tale stile che nel nascere del Secolo passato XVII. nella Musica Drammatica per opera di alcuni Gentiluomini, e Musici Fiorentini, e nella Musica Ecclesiastica per opera del P. Lodovico Viadana Minor Osservante.

[f] Non deve però intendere materialmente questo avvertimento, imperocchè qualche volta il Palestrina, e suoi Coetanei, ed i Compositori de' Secoli anteriori XIV. e XV. trovansi che sono usciti dalle righe; ma più tosto dobbiamo intendere che le parti siano fra di loro unite, affinchè l' Armonia riesca più perfetta, e cantino le parti più commodamente, come nota il Zarl. *Instit. Harm.* par. 4. cap. 31.

[g] Questo rigore non può a' tempi nostri essere necessario, dicendo il Fux nella lez. 3. dell'

In oltre è da notare che gli Antichi non facevano osservazione rigorosa sopra l'uguaglianza delle pause, val a dire, se la seconda parte entrava dopo una Battuta, la terza dovesse entrare dopo due Battute. Che gli Antichi non usassero questo rigore, si vede nel presente Esempio, nel quale la parte del Tenore risponde al Soggetto del Basso dopo una Battuta e mezza, e l'Alto risponde al Tenore dopo il valor di due Battute, e questo più a basso si vedrà ancor meglio. (a)

Prima però di proseguir l'esame di questo Terzetto, s'imo bene avvisar il Lettore che non si maravigli, se in alcune Note, che necessariamente richiedono, o il *B. molle*, o il *Diesis* non vi trova segnati questi segni; mentre è da sapersi, che in quei tempi non erano soliti gli Autori segnar questi accidenti, perchè i Cantori, i quali possedevano molto ben la Musica, sapevano che le Consonanze imperfette come Terza, e Sesta, quando ascendevano erano, e dovevano di sua natura esser maggiori, al contrario se discendevano, erano minori. Vi è anche da avvertire che le Quinte, o le Note che hanno Quinta, acciò siano giuste, devono essere, o avere dalla parte grave, o dalla parte acuta il *B. molle* o il *Diesis* secondo il bisogno, ed a Cantori di quei tempi queste cose erano notissime. (b)

In oltre devo avvisare che nel decorso di questo Terzetto si ritroveranno alcune Note, le quali voltano, o saltano senza esser Consonanti, ma queste note, le quali serviranno di puro abbellimento; e per grazia

---

3. dell' *Eserc.* 5. che l'entrata della terza parte, si fa terminato il Soggetto dell'una e l'altra parte, o pur dopo una tal qual Modulazione, o pur subito senza Modulazione, siccome saranno stabilite le parti, e il loro volere, qual cosa resta a giudizio del Componente a ponderarle. L'uso però presente per lo più si è, che se la prima parte comincia nel Tuono, la seconda risponde alla Quinta, e la terza al Tuono; ovvero se la prima parte comincia alla Quinta la seconda risponde al Tuono, e la Terza come vedesi alla Quinta, nel *P. Tevo cit. par. 4. cap. 11. pag. 318.* nel *Fux cit. Exerc. 5. lez. 2.* nel *Bononcini Music. Prat. par. 2. pag. 126.* Si vedino in oltre i Terzetti del *Marcello*, del *Clavi*, le *Sonate di Handel*, del *Padre Martini*, e di altri.

(a) Negli Autori Moderni, se non si trova l'uguaglianza delle pause, almeno poco di vario si si vede, come può conoscersi nei sopradetti Autori, a quali s'aggiunga il *Berardi nel primo lib. de' suoi Docum. Armon. pag. 48. 49. 51. 54. 55.* Non è però necessaria assolutamente questa uguaglianza di pause, dicendo il *P. Tevo cit. par. 4. cap. 10.* non sarà però d'obbligazione che se la prima parte sarà entrata per esempio dopo due pause, che tutte le altre entrano anch'esse dopo due pause... è ben vero, che osservando anche le pause, si rende il Contrappunto più studioso.

[b] Se si offerveranno le Composizioni non solo del *Palestrina*, ma ancora di *Cossanzo Porta*, di *Cipriano de Rore*, di *Orlando Lasso*, di *Cristoforo Morales*, e d'altri, si vedrà che ne' Tuoni di Terza minore, dove la Sesta deve per natura esser minore, molte volte non è segnata col *B. molle*, come pure la Settima del Tuono che nell'ascendere deve esser maggiore, molte volte, anzi per lo più non è segnata col *Diesis*,

di Cantilena non furono considerate dagli Antichi. (a) Io porrò l'esemplare tal quale si ritrova nell' opere del Palestrina, lasciando considerare al Lettore dove vadino i segni di *B. molle*, o di *Diesis*, così pure considererà l' altre cose avvisate.

Proseguendo adesso l' esame del Terzetto, vedremo come proposto, e risposto che si è alla Fuga, sieguono le parti a cantare, e dopo una breve Imitazione che vedesi al num. 4. e 5. fra il Basso, ed il Tenore, nel qual tempo l' Alto fa pausa, si ritrova il rivolto della Fuga, perciò al num. 6. l' Alto che fu l' ultimo a rispondere al Soggetto, adesso è il primo a proporlo, ed avendo di sopra risposto alla Quinta, qui propone nel Tuono, ed il Tenore dopo piccola pausa (b) risponde alla Quinta al num. 7. Si noti in questo luogo che nell' accompagnar che fanno le altre parti questo Soggetto, si ritrovano, e si vedono Corde coerenti alla Quinta del Tuono, dal che si ricava come debba mantenersi sempre il Tuono nel quale si canta, cioè che siano disposte le parti in maniera tale, che allora quando si canta nel Tuono Fondamentale si senta l' Armonia al Tuono corrispondente, e quando si canta nella Quinta del Tuono e questa corrispondano ancora tutte le parti.

Al num. 8. si vede di nuovo la disuguaglianza delle Battute nell' entrare del Soggetto, mentre il Basso risponde al Tenore dopo tre Battute. (c) Detto Basso seguita il rivolto rispondendo alla Quinta del Tuono, e seguitasi con tutte le parti a cantar nella Quinta del Tuono, mentre per il contrario nel principio di questa Fuga si vedono le parti cantar sempre con Corde coerenti al Tuono Fondamentale. (d) Qui pure si deve avvertire che nell' entrare che si fa col Soggetto si

ca.

[a] Il Zarl. cit. par. 3. c. 42. pag. 95. dice: Sarà di bisogno che la prima, e la terza semiminima si ponno consonanti, le altre poi ( siccome è la seconda, e la quarta ) non è necessario che siano nel tal numero .... e tutto questo che ho detto si debbe intendere quando la parte del Contrapunto procede per movimenti congiunti, perciocchè procedendo per movimenti separati ( cioè per Salto ) e necessario che siano consonanti con la parte del Soggetto. L' istesso dice il Bononcini cit. par. 4. cap. 7. pag. 71. il P. Tevo par. 3. cap. 14. pag. 179. e cap. 19. pag. 212. il Fux cit. Exerc. primo Lex. 3. ed altri.

[b] Si veda all' Esempio primo annot. [i]

(c) Vedasi sopra annot. (d)

(d) Il rivolto della Fuga è stato inventato, acciò la Modulazione sia differente dal principio consistendo, come più volte si è detto, il bello della Musica nella variazione, non basta però rivoltare i Soggetti ma conviene ancora rivoltare la Modulazione, mentre sopra, o sotto un Soggetto si possono lavorare diverse Modulazioni, e di questi rivolti ne parlano Gio: Giuseppe Fux cit. par. 2. Exerc. 5. lex. § 2. ed il P. Zaccaria Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 305.

entra con legatura di Quarta, e Quinta, il qual modo di entrare è molto elegante.

Proposta la Fuga nel Tuono, e rivolta alla Quinta, ecco che si torna in Tuono con un nuovo Motivo che al num. 9. si propone dal Basso, e nell' istesso tempo il Tenore al num. 10. fa l' stesso Motivo una Terza sopra. Questo passo però che fa Tenore non deve dirsi risposta reale al secondo Soggetto, ma bensì risposta d' Imitazione del primo, con imitare una Terza sopra il Soggetto del Basso, perchè come osserva il Padre Angleria. *(a) fatta sentire una Fuga nelle sue Corde proprie del Tuono si potrà rispondere per Seconda, per Terza, per Quarta, per Quinta, per Sesta, per Settima.... ovvero con li suoi reversi, o come piacerà al Compositore.* Ma perchè il Soggetto proposto al num. 9. è di tal natura, che passa alla Terza del Tuono con la sua Cantilena, il che meglio si concepisce dall' accompagnamento che li fa il Tenore, perciò l' Alto al num. 11. non risponde alla Quinta del Tuono rispetto al Basso, ma bensì risponde alla Quinta rispetto al Tenore, il quale accompagnando il Soggetto del Basso fa il Motivo alla Terza del Tuono, ed ecco un bellissimo inganno, *(b)* che quando pare che il Basso sia il Padrone del Tuono, non è vero, ma in sua vece subentra il Tenore, il quale quando pare che serva d' ajuto al Basso con accompagnare il Motivo, si rende esso Tenore Padrone della Terza del Tuono, ed il Basso serve a detto Tenore d' accompagnamento, ed ecco l' inganno, che non si vede a prima faccia chi sia il principale, se il Basso, ovvero il Tenore sia quello che propone questo secondo Motivo.

Per vie più confermar poi la Terza del Tuono nel quale si passa, il Basso al num. 12. risponde a questo secondo Motivo parimente nella Terza del Tuono, ma però alla fine del Motivo si porta di nuovo al Tuono principale, e prima di giungervi si osservi con qual maestria il Tenore al num. 13. fa di nuovo il Soggetto un Tuon più alto di quel che lo fece al num. 10. *[c]* Ecco che l' artificio sempre più cresce, e l' Alto volendo anch' esso imitare il Tenore, procura di far il Motivo un Tuon più alto; ma non trovando luogo d' entrare col Salto di Quarta che forma le prime due Note di questo Motivo, si contenta d' imitare il principio con un Salto di Terza, come vedesi al num. 14. Il

Tomo I.

M

Baf.

[a] Regola di Contrap. cap. 20.

(b) L' inganno nella Musica fa un ottimo effetto, mentre reca sorpresa, perchè sentendo l' Uditore un modo piano, e facile, quando crede dover sentire una Modulazione ne sente un'altra inaspettata, il che li reca sommo piacere perciò son ben da osservar questi inganni per poterli imitare.

(c) Del porre il Soggetto un Tuon più alto nel progresso della Fuga se ne parla nel primo Esempio annot. (o)

Basso però per far vedere che con tutti questi artificj si può mantenere il Tuono Fondamentale al num. 15. prende di nuovo il Motivo nel Tuono, ma però equivocamente, [a] mentre con Corde che servono sì al Tuono, sì alla Terza del Tuono si porta a far Cadenza nella Terza del Tuono. Questa è la prima Cadenza che si ritorva in questa Fuga, e da ciò si deve ricavare, che per ben formare una Composizione, devono fuggirsi le Cadenze, specialmente se occorressero frequenti. [b] La Cadenza però fatta in questo luogo non è senza il suo perchè, mentre subito dopo segue lo stretto del Motivo con tutte tre le parti, come si vede al num. 16. 17. e 18. [c]

Questo stretto è bellissimo; l'Alto con un salto di Terza imita il principio del Soggetto, in tempo che l'altre due parti fanno l'ultima Nota della Cadenza, e subito attacca il Tenore con imitazione fra la prima, e seconda Nota, e nell'istesso tempo il Basso, come parte più sensibile, prende il Motivo realmente. (d) L'Alto prende il Soggetto in Corde coerenti al Tuono di B. fa Terza del Tuono, nel quale si è fatta la Cadenza, ma nell'istesso tempo Salta su il Basso col Motivo nella Corda del Tuono, ed essendo il Basso accompagnato per Terza dal Tenore si fa un bellissimo intreccio, con ripetere l'Alto quel che fece al num. 14. con ripetere il Tenore quel che fece al num. 10. e con ripetere il Basso quel che fece al num. 15. e così coll'istesso passo posto in diverse maniere, nell'istesso tempo che produce vari artificj, produce l'istesso effetto, conducendo alla Cadenza finale, con la quale si termina la presente Fuga. Si noti che i Motivi posti separatamente al num. 10. 14. e 15. si pongono poi uniti al num. 16. 17. e 18. E anche da avvertirsi che se ben le due prime Note nell'Alto, e nel Tenore in questo stretto son per Imitazione, il proseguimento però è reale, e questo fa veder più che mai l'artificio, il qual

(a) Delle Note equivocate si veda nell'Esempio 3. annot. (o)

(b) Gio: Maria Bononcini *Mus. Prat. par. 2. cap. 6. pag. 74.* dice: Si facciano poche Cadenze, perchè denotano la quiete generale del Concerto, perciò non si devono usar molto come vuole il Tigrino nel suo Compendio del Contrappunto lib. 3. cap. 21. Vedasi ancora il Fux cit. par. 2. Es. 5. lex. 3.

(c) Essendo la Cadenza una quiete, non sarà male farla sentire avanti qualche bell'artificio, come nel caso presente, e specialmente avanti di porre lo stretto del Soggetto, imitando l'Oratore, che terminata l'Orazione forma l'Epilogo, così il Compositore posto fine alla Fuga per mezzo della Cadenza formerà per l'Epilogo per mezzo dello stretto, così sarà dilettevole, ed artificioso, e ciò si potrà osservare in molti buoni Autori.

(d) Nello stretto sarà lecito variar qualche Intervallo del Soggetto, ma sarà bene però che le parti più sensibili, come sono le parti estreme, cioè la più acuta, e la più grave, facino il Soggetto realmente, come si vede usato per lo più da tutti i buoni Autori, sì Antichi che Moderni.



qual consiste nel maneggiar un Motivo, che conduca in diversi Tuoni con le Note istesse, e con diverse Modulazioni si unisca con l' istesso Tuono . E questo per ora basti per i Terzetti a Cappella dello stile antico, restandomi solo d' avvisare il Lettore che non osservi troppo la positura delle parole, perchè queste non le troverà poste secondo il nostro costume. Noi procuriamo di sfuggir le sillabe che portano seco, o l' *i*, o l' *u*, e questo per l' effetto cattivo che producono all' orecchio, e a motivo che non si può ben aprir la bocca nel pronunciar quelle lettere, e così la voce non può esser grata, non essendo formata con la bocca ben aperta. Gli Antichi però non avevano questi riguardi, mentre essi abbadavano solamente a formare una buona, e soda Armonia, la qual ottenuta non pensavano ad altro. L' istesso si trova rispetto alle lunghe, e alle brevi, e questo si vede ancora nel Canto Fermo moltissime volte. Non è mia intenzione il decidere se facciamo meglio noi, o pur facefsero meglio gl' Antichi. E ben vero che conviene uniformarsi all' uso presente, onde dagli Antichi prenderemo il buono, e lascieremo quello che non fa al nostro caso.





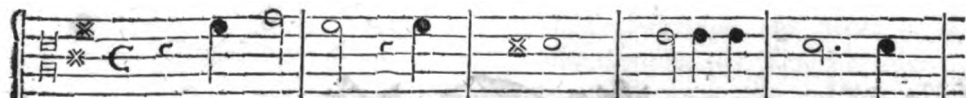
# ESEMPIO QUINTO.

## MOTTETTO

### DI

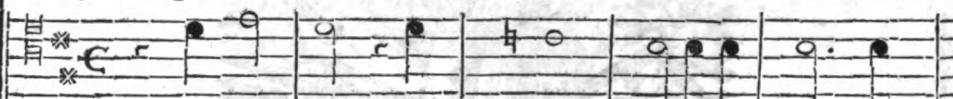
## ANTONIO CALDARA.

I.



Pec ca vi pec ca vi super nu me-

I.



Pec ca vi pec ca vi super nu me-

Adagio

I.



Pec ca vi pec ca vi super nume-



$\begin{smallmatrix} 7 & b \\ s & b \end{smallmatrix}$

$\begin{smallmatrix} 6 & * \\ 4 & \dagger \end{smallmatrix}$

$\begin{smallmatrix} 7 & b \\ s & b \end{smallmatrix}$

rum

2. 3.

rum super nu me rum a renæ ma ris & mul ti pli-

2.

rum super nu me rum a renæ ma ris

2.

rum super nu me rum a re næ ma ris

4 3 6 5 6 5 3 4 3

ca ta sunt pec ca ta me-

& mul ti pli ca ta sunt pec ca ta me.

5.

& mul tiplica ta sunt pec ca ta

5 6 5 5 6

6.



a &amp; multipli ca ta sunt pec ca ta me.

7.



a &amp; mul tipli ca ta sunt pec ca-

8.



me a

&amp; mul tipli ca ta

I.



4

3

6

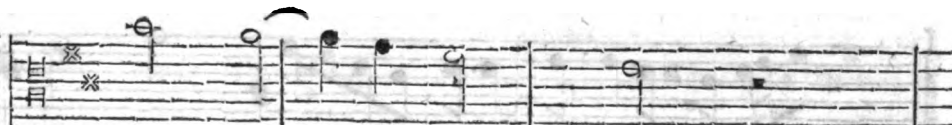
3

b

6

5

b



a

10.



ta me

a &amp; mul tipli ca-

9.



sunt pecca ta me

a &amp; multipli ca

ta



5

6

7

6

4

6

4

3

4

3

4

3

&amp; mul.

I I.

& mul ti pli ca ta sunt pec ca ta me-

ta sunt mul ti pli ca ta sunt pec ca ta

I 2.

sunt mul ti pli ca ta sunt multiplica ta sunt pec ca ta me a

I 4.

a pec ca ta me-

I 3.

me a pec ca ta me-

I 4.

me a pec ca ta pec ca ta me-

7 6

5 b 4 3 5 b 5 b 9 8  
a &

15. a & non sum di gnus vi de re

16. a & non sum di gnus vi-

17. a & non sum

2.

4 3

1 6

4

19. al ti tu di nem Cæ-

18. 20. de re & non sum dignus al titudi nem Cæ-

21. gnus vi de re al ti tudi nem Cæ-

6 9 6 4 3 6 4 6 6



li & non sum dignus & non sum dignus & non sum di gnus vi-

li & non sum di gnus vi de re al-

dignus al ti tu di nem Cæ li præ mul ti-

de re al ti tu di nem Cæ li præ multi-

ti tu di nem Cæ li præ multi-

Tomo I, N tu-

tu di ne i niqui ta tis me æ

tu di ne i niqui ta tis me æ Quoni am ir ri-

tu di ne i niqui ta tis me æ

3.

6 4 2 6 7 4 3 9 8 7 6 5 1 0 7 6 5 4 3 2

3 r.

Quo ni am ir ri-

ta vi iram tu am irri ta vi i ram tu am

5 6 7 6 7 6 5 b 4 3

tavi



ta vi iram tu am irri ravi iram tu am & ma lum

& ma lum ma-

32.

Quoniam ir ri ta vi irritavi iram

co ram te fe ci

lum co ram te fe ci

33.

tuam & malum coram te fe ci Quoniam irri ta vi iram tuam irri-

4.

N 2 Quo-

35.

Quoniam irri-

34.

Quo ni am irri ta vi iram tuam irri ta vi iram tu am

ta vi iram tuam ir ri-

7 6 4 3 7 6 7 6 4 3

ta vi iram tuam irri tavi iram tuam & ma lum

iram tu am ir ri ta vi iram tuam & ma lum ma-

tavi iram tuam irri tavi iram tu am & malum malum

5 6 7 6 6 7 6 8 3 6 5 4 ma-

36. 39. 101

ma lum co ram te fe ci & malum co ram

37. 40.

lum co ram te fe ci & malum co ram

38. 41.

malum co ram te co ram te fe ci & ma lum co ram

4 6 5 5

43.

te co ram te fe ci

42.

te co ram te fe ci

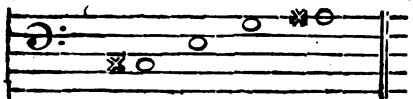
44.

te co ram te fe ci

5 4

Vi pre-

**V**I presento adesso una Composizione Ecclesiastica di Antonio Calda-  
ra, (a) nella quale a prima vista ci si rappresenta quanto si deb-  
bano osservare le parole, acciò siano bene espresse con la Musica,  
[b] e perchè il presente Mottetto è fatto sopra parole di penitenza, val-  
a dire una specie di pianto che fa l' Anima per aver offeso Iddio, per-  
ciò s' introduce al num. 1. una Musica flebile, (c) e piena di false,  
cioè di Dissonanze, le quali come ben si vede non son poste secondo la  
regola generale delle Dissonanze, ma con artificiosa licenza sono poste,  
senza esser preparate, e perchè poi possino produrre il loro effetto, che è  
di porre in quiete la suspension d' Armonia, che producono, perciò que-  
ste Dissonanze vengono risolte in Consonanza secondo la regola. Ne si  
maraviglieremo se queste Dissonanze si prolungano per un intiera Battu-  
ta, mentre ciò si fa per esprimere con maggior energia il senso delle pa-  
role. [d] Si noti però che queste Dissonanze non son altro che un rove-  
scio d' Armonia; mentre la prima Dissonanza che si ritrova nella prima  
casella si riduce all' Armonia della Seconda del Tuono in questa maniera,



nel qual caso come ben si vede non si  
esce dalla regola Moderna, la quale vuo-  
le che alla Seconda del Tuono si dia per  
accompagnamento Terza minore, e Sesta maggiore; e siccome [come al-  
trove si disse] la Quinta falsa, e la Settima minore godono il privilegio  
di esser poste qualche volta senza esser preparate, così nel nostro caso ol-  
tre Terza minore, e Sesta maggiore vi pone la Quinta falsa, la qual in  
questo caso accresce molto l' Armonia, mentre se ben si consideri il pas-  
so porta seco tre Terze minori, una dal C *solfaut Diesis* all' *Elami*, la  
se.

(a) *Mottetti a due, e tre voci. Bologna Per i Fratelli Silvani 1715. Mottetto, undecimo.*

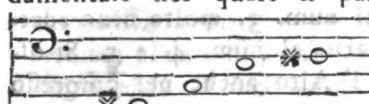
(b) Gio: Giuseppe Fux *Gradus ad Parnasum verso il fine*, dove parla dello stile Ecclesiastico dice: Prima d' ogni cosa deve avvertirsi che si applichi ad una parola una Musica congrua, distinta, espressiva. L' istesso dice il P. Tevo *Music. Test. par. 4. cap. 18. pag. 361.*

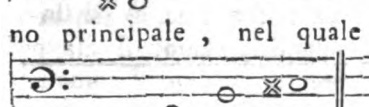
(c) Si veda il *Zarlino Inst. Harm. parte 2. cap. 7. e 8. per integrum, e parte 4. cap. 32. pag. 339.*

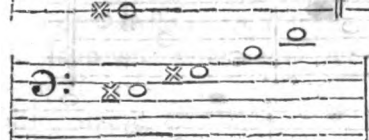
(d) Vi vuol molto giudizio nel porre le Dissonanze con questa licenza, ne abbia-  
mo l' esempio di molti buoni Autori, specialmente trattandosi di espressioni di parole,  
fra gl' altri Benedetto Marcello, il Clari, ed altri. Ma replico stia ben avvertito  
lo studioso di porre questi passi a tempo, e luogo, e non con tanta frequenza, il  
perchè lo può vedere nel P. Zac. Tevo cit. par. 3. cap. 13. per integrum, e nel  
cap. 14. dell' istessa parte si troverà citato il Banchieri, il qual dice che le Disso-  
nanze si possono far in altro modo fuori delle regole, ma con titolo di durezza, le  
quali (sono sue parole) componendole in note non vengono permesse, nulladime-  
no in occasione di parole vengono permesse, ma volendole praticare bisogna con-  
siderarle bene, e trovasi ancora registrato un esempio dell' istesso Banchieri nella sua  
*Cartella Musicale alle carte 104.*

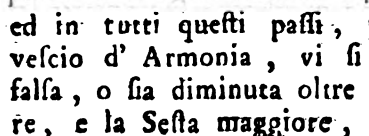
seconda dall' *Elami* al *Gsolreut*, e la terza dal *Gsolreut* all' *Alamire Diesis*, e con tutto che a prima vista apparisca che non vi corra altro che un Intervallo di seconda dal *Gsolreut* all' *Alamire Diesis*, questa Seconda però essendo Seconda superflua, eccede di mezzo Tuono la Seconda maggiore, sicchè porta seco tre Semituoni, e tre Semituoni sono costitutivi della Terza minore. [a] che questo passo poi si riduca al rovescio d' Armonia [b] da me assegnato si vede benissimo, mentre dopo le accennate Diffonanze, si ritorna nel Tuono, ed osservandosi la regola che gl' Intervalli minori calino, ed i maggiori creschino, si osserva anche la regola delle Diffonanze che discendano cioè di grado.

L' istesso deve dirsi della Diffonanza posta nella terza casella, la quale si riduce alla Seconda del Tuono di *Elami* Quarta del Tuono Fondamentale nel quale si passa, e deve intendersi in questa forma

 Così pure la Diffonanza posta nella quinta casella, o si riduce alla Seconda del Tuono di *F faut Diesis* Quinta del Tuono

 no principale, nel quale si v'è colla Modulazione in questa guisa, ovvero alla Settima dell' istesso Tuono di *F faut Diesis* nel seguente modo

 Parimente la Diffonanza posta nella Settima casella si riduce alla Seconda del Tuono di *B mi* nel quale si ritorna, in questa maniera,

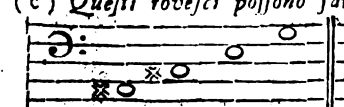
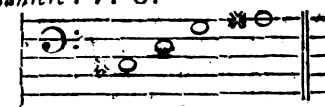
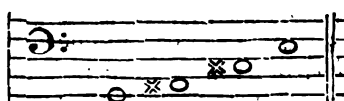
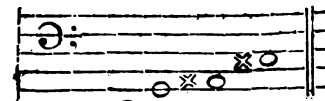
 ed in tutti questi passi, parlando del rovescio d' Armonia, vi si vede la Quinta falsa, o sia diminuta oltre la Terza minore, e la Sesta maggiore, per la ragione detta di sopra. (c)

Si

(a) L' effetto della Musica non si ha da quello che apparisce, ma da quello che gl' Intervalli producono, onde abbenchè la Seconda sia superflua nel numero delle Diffonanze, nondimeno il suono da lei prodotto è di Terza minore, però in alcuni casi potrà usarsi, ma con giudizio.

(b) Del rovescio dell' Armonia ne tratta Mons. Rameau *Nouveau System, de Musique Theor.* pag. 7. citato dal P. Martini *Istor. Music. Dissert. 2. pag. 279. del primo Tomo* ove anch' esso tratta del rovescio dell' Armonia.

(c) Questi rovesci possono farsi in altre maniere. V. G.

	Primo Modo,		Secondo Modo.
	Terzo Modo,		Quarto Modo.

i quali passi vengono risolti per l' ordinario, facendo il passaggio o alla Tonica, o alla Media della Tonica, che è la Terza, in questa maniera

Dal-

Si osservi poi che la presente Composizione comincia diversamente dall'altre, che abbiamo finora vedute, mentre principia con un Ripieno, il qual modo di principiare serve come per Introduzione, colla quale diceasi il primo Periodo. Questo però non può mettersi nel numero de' Ripieni semplici, [a] anzi si dirà che sia nel numero de' Ripieni artificiosi. Veggasi poi nel fine di questo Pieno una piccola Imitazione per moto contrario al num. 2., e quì si noti che fra le parti del Tenore, e del Basso vi si trovano due Terze maggiori una immediatamente dopo l'altra. Queste devono usarsi di rado, pure non devono totalmente escludersi, talchè si dica esser difettosa una Composizione a motivo di due Terze maggiori. [b]

Terminato che ha l' Autore questo breve giro con tanto artificio, che è valevole ad esprimere non solo, ma anche ad indurre l' Uditore a dolore, e compungimento, prende un Motivo al num. 3. molto bene adattato alla parola, e risponde col metodo ordinario al num. 4. e 5. Si osservi bene come il Tenore immita realmente l' Alto anche nel progresso della

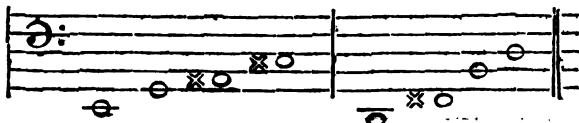
*Dalla Settima alla Tonica.  
Primo modo.*



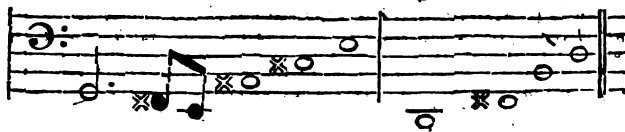
*Dalla Seconda alla Tonica.  
Secondo modo.*



*Dalla Quarta alla Media.  
Terzo modo.*



*Dalla Sesta alla Media.  
Quarto modo.*



(a) Più forte di Ripieni si trovano nella Musica, cioè Semplice di Nota, contro Nota. Florido di più maniere, ovvero di diverse Figure sopra diverse Note ovvero con Legature, ovvero con piccole Imitazioni, ovvero in altre maniere, come può vedersi scorrendo le Composizioni di varj Autori.

(b) Benchè da Moderni non si proibiscano due Seste, o due Terze, pure secondo la regola che dice non potersi far due Consonanze dell' istessa specie, s' intenderebbero proibite due Terze, e due Seste dell' istessa ragione, cioè due Terze maggiori, o minori, e così due Seste. Nulla dimeno sono più naturali, e più usate due Terze minori, che due Terze maggiori, mentre queste ultime includono la relazione del Tritono; così si usano più due Seste maggiori, che due Seste minori per equivalente ragione.

della Cantilena, ed il Basso con abbreviare che fa la sua Cantilena di sola mezza battuta, viene con ottima maniera a passare alla Settima del Tuono, [a] Che in questo luogo si stabilisce. Si noti di più che quivi non si fa il rivolto del Soggetto, a solo motivo di non andare in lungo ma subito che è passato alla Terza del Tuono, ripiglia e risponde al Soggetto al num. 6. 7. e 8. Si veda come ben va disponendo il nuovo Tuono che vuole introdurre, mentre nella risposta del Basso all' *Alamire* Quinta di *D lasolre* non dà Terza maggiore come si richiederebbe, (b) ma bensì li dà Terza minore, e prolungando col Basso la Cantilena per sola mezza Battuta di più che non fece la prima volta, passa con una naturalezza non ordinaria alla Quarta del Tuono, dove giunto con la istessa Cadenza attacca il Soggetto al num. 9. e restringendo detto Soggetto, risponde al num. 10. e 11. e siccome non risponde coll' ordine di sopra usato, ma risponde più stretto, perciò vien a formar nuovo intreccio. Si veda come al num. 12. va a toccare di passaggio la Quarta del Tuono d' *Elami* che è *Alamire*, indi si veda, come facilmente ritorna nel Tuono principale col mezzo d' una Cadenza sospesa dopo la quale, prima di terminare il Periodo, nel quale ha formato questo Soggetto, si ritrova al num. 13. e 14. una piccola Imitazione molto ben messa per due motivi, e per ben stabilir il Tuono, e per non terminar così secco. Si veda dal principio, e per il progresso di questo Soggetto quante Legature di Dissonanza vi si trovano, le quali servono per passare insensibilmente ne' Tuoni accenati, oltre a dar una vaghezza non ordinaria al Conento, ed alla condotta delle parti. Le tre volte che propone questo Soggetto lo propone sempre nel Tuono nel quale si trova, e le risposte sono sempre una alla Quinta di quel Tuono, e l' altra all' Ottava. Il Soggetto è molto grazioso, ed è tale che di sua natura è molto maneggevole, ed in questo consiste la facilità sì della Cantilena, che delle Modulazioni, perciò lo Studioso avverta bene tutte queste cose, se brama ricavarne un vero profitto. [c]

Terminato questo secondo Periodo s' introduce nuovo Motivo al num.

Tomo 1.

O

15.

(a) Vedasi Esem. 2. al num. 29.

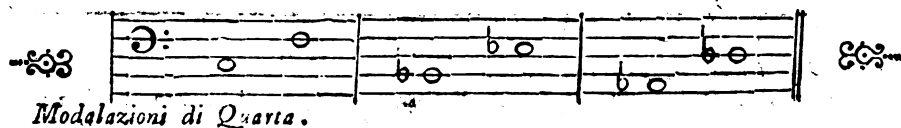
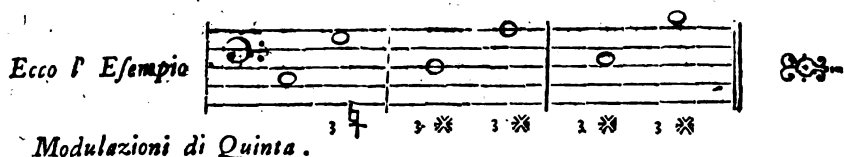
(b) Intanto la Quinta del Tuono vuol Terza maggiore, inquanto la Terza della Quinta vien ad esser Settima del Tuono, e siccome, mantenendosi quel dato Tuono, la Terza della Quinta deve per lo più ascendere, così è neccessario che sia maggiore, perchè la Settima del Tuono ascendendo è sempre maggiore; onde quando la Quinta del Tuono si trova con Terza minore è segno evidente che si passa in altro Tuono.

(c) La qualità, e natura del Soggetto ajuta molto a condurre una Fuga, onde si deve molto studiare per ritrovar questi Soggetti che siano ben adattati alle parole, sì nei movimenti, che nelle Figure, come pure facili da maneggiarsi, sì per le modulazioni, sì per gl' accompagnamenti.

15. il qual Motivo è di tal natura che va calando con la Modulazione, perciò al num. 16. si risponde alla Quarta, e non alla Quinta, perchè di sua natura questo Soggetto discende dalla Quinta alla Tonica, ed al num. 17. si risponde alla Quarta della Quarta, e così calando sempre di Quarta (a) si replica parte del Soggetto al num. 18. alla Quarta d' *Alamire*, e così con brevissimo giro del Tuono nel quale propone questo Soggetto, passa alla Quarta del Tuono, indi alla Quarta della Quarta, e poi passa alla Sesta del Tuono. Ecco un giro diverso da quello di sopra come si vede. Osservisi che si mantiene sempre la Cantilena proseguendo con Imitazioni reali, il che è ben da ponderarsi. (b) Al num. poi 19. 20. e 21. Si vede una nuova imitazione reale che serve come di Divertimento a questo Soggetto. Si noti come ben espressa la parola, e come ben poste le Dissonanze che si formano con questo. Divertimento col quale si passa alla Terza del Tuono; anche in questo Divertimento si risponde sempre per Quarta, come si vede.

Giunti alla Terza poi del Tuono si vede di nuovo proposto il Soggetto al num. 22. Ma siccome nella prima proposta di questo Soggetto per renderlo chiaro, e sensibile non s' accompagna con altra parte, perciò in questo luogo per crescere l' artificio, e la vaghezza, s' accompagna il Soggetto al num. 23. con un passo, il quale se si considererà attentamente, si vedrà esser Contrappunto doppio, [c] è perchè di sopra si calò colla Modulazione, e quì si vuol variare come pure per maggior artificio non si pone il Soggetto per intero, ma solo parte se ne propone, indi

(a) La Modulazione di Quinta sempre cresce, e quella di Quarta sempre cala.



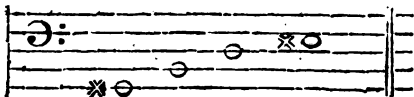
[b] Piùchè le parti seguiranno a cantare, imitandosi realmente, più sarà artificiosa, e bella la Composizione, onde anche in questa parte deve lo Studioso porre in opra ogni fatica per ben riuscirvi. Si osservino i buoni Autori, e si vedrà posta in pratica questo avvertimento.

[c] Per far l' esperienza se un Contrappunto sia doppio, o no, si faccia così. Si scriva in una riga il Soggetto, indi così sopra, come sotto si scriva il Contrasoggetto, e così si vedrà se sia Contrappunto doppio, e di che specie sia, se all' Ottava, se alla Quinta, se alla Quarta o in altra forma.



indi alzandosi per un Tuono l' istessa parte di Soggetto (a) si dà campo di poter rispondere al num. 24. alla Quinta, dove servando l'istesso artificio si vede al num. 25. l'istesso accompagnamento, che si usò nella proposta, e l'istessa maniera di crescere per un Tuono. Si osservi ancora come non si risponde colla terza parte al Soggetto, perchè essendo il Soggetto intrecciato col passo che li serve d' accompagnamento, vien ad esser maneggiato a sufficienza, perciò ritrovandosi in Situazione tale da poter introdurre il Divertimento, s' introduce al num. 26. 27. e 28. e perchè questo passo è posto nella Quarta del Tuono, perciò una parte risponde alla Quinta, e l' altra all' Ottava, e questo non solo per mantenere il Tuono d' *Elami*, ma ancora per variare.

Al num. 29. vedonsi le parti unite come in forma di Pieno (b) e ciò per esprimer la parola, indi per risvegliare di nuovo compungimento, si vedono poste delle false, o siano Dissonanze, come si fece sul principio. La prima Dissonanza è un rovescio d' Armonia della Seconda del Tuono di *F faut Diesis* Quinta del Tuono principale nel quale si passa, il qual rivolto deve intendersi in questa forma, e che si passi in Tuono di *F faut Diesis* si vede chiaramente coll' accompagnamento di Sesta che si dà all' *Alamire*.



Si fa indi nuova Dissonanza, ma come di passaggio, così pure come di passaggio è l' altra Dissonanza che si vede avanti di formar la cadenza. Quelle Dissonanze però son degne d' osservazione, perchè, se non danno forza alla Composizione, te danno però [ secondo il gusto de' Moderni ] dovuta espressione al sentimento delle parole.

Questi rovesci d' Armonia che ritrovansi in questo Mottetto se ben si considereranno, si vedranno posti in diverse maniere, e questo si conoscerà facilmente osservando la numerazione che ritrovasi nella parte dell' Organo, le quali diverse maniere, benchè conduchino all' istesso fine, fanno però un sentire diverso. (c)

Terminato il terzo Periodo del Mottetto con una Cadenza sospesa, il che è da notarsi, perchè il senzo delle parole non è terminato, si passa al quarto Periodo con un graziosissimo Motivo, come vedesi al num. 30. e per farlo ben sentire tutto con la sua graziosa Cantilena, si lascia

O 2

solo

[a] Si veda all' Esempio primo annot. (o)

[b] Si veda sopra annot. [q]

(c) Le Consonanze, ovvero le Dissonanze poste in diverse maniere è certo che formano diverso Conento, quindi benchè sia l'istesso il porre V. G. la Terza del Tuono con l' accompagnamento di Terza, e Sesta, che porre la Corda del Tuono coll' accompagnamento di Terza, e Quinta, e Ottava; nondimeno l' esperienza ci fa vedere che se ne ricava diverso effetto, e l' istesso si deve dire delle Dissonanze.

solo col semplice accompagnamento dell' Organo. Si risponde alla Quinta al num. 31., ed anche in questo luogo si lascia sola la risposta, la quale come si vede è risposta del Tuono. Osservandosi questa risposta unita colla parte dell' Organo, si vedrà che entra in tempo che la proposta fa Dissonanza, il qual modo d' entrare come si disse altre volte è molto buono. (a)

Quando poi al num. 32. risponde il Basso all' Unifono della proposta, non si fa tutto il Motivo, ma solo parte, perchè sarebbe la cosa troppo viziosa, se di nuovo si facesse sentire il motivo da per sè solo, (b) perciò introdotto il motivo si fa con le parti un passo di Dissonanza, come una specie d' ostinazione, sotto il qual passo il Basso va camminando con diverse Corde sempre coerenti alla Corda di *F. faut Diesis* Quinta del Tuono. Questo passo, o sia ostinazione non è altro che un prolungamento che fa il Tenore coll' Alto prima di risolvere la Dissonanza, e desidero che sia ben osservato, per esser di tal natura che produce un bellissimo effetto. Quanto bene esprima la parola è superfluo accennarlo, mentre chi ha discernimento per la Musica, assai chiaro lo vede. Notisi di più che questo passo serve come di Divertimento a questo secondo Motivo.

Giunto alla Cadenza della Quinta del Tuono, si fa il rivolto del Soggetto al num. 33. il che per il passato non si era mai fatto, e vedasi come bene, e con qual facilità si torna nel Tuono principale, e di nuovo si fa sentire il Motivo da per sè solo, il che produce anche un altro effetto, il quale è che sentesi un certo non so che da molti chiamato Chiaroscuro, il quale nella Musica fa molto bell' effetto. (c)

Si osservi bene la risposta che si fa al num. 34., nella quale si vede il modo di mantenere il Tuono Fondamentale, e per bene osservarla si confronti con la proposta che si fece la prima volta al num. 30. Questa diversità però proviene, perchè volendo risponder del Tuono, come sopra si fece, è necessario adoperare gli Intervalli, che si richiedono, acciò la risposta stia nelle sue Corde.

Passando poi ad osservar la risposta al num. 35. la troveremo fatta con molto artificio mentre essendo posta per intiero s' accompagna dall' altre

[a] Vegga l' Es. 4. annot. (c)

(b) Infino a due volte è sopportabile l' istesso passo nella Musica, ma replicarlo la terza volta sarebbe vizio, eccettuati alcuni pochi casi, i quali si rimettono al buon discernimento del Compositore, che con osservare i buoni Autori, saprà regolarli secondo le occasioni.

[c] Siccome la Pittura non fa risalto se non è ombreggiata con Chiaroscuro, così la Musica che non sia anch' essa ombreggiata co' suoi Chiaroscuro non farà risalto. Questi Chiaroscuro si fanno col Piano, e Forte, ed a questo fine ancora si usano le pause, acciò ora concertino più, ora meno parti.

altre parti , dove la prima volta solo in parte fu accompagnata ; l' accompagnamento che se li dà è artificioso , e vago , e senza che io m' estenda a dimostrar la sua vaghezza , ognun da per se può ben vederla ; solo aggiungo che questo accompagnamento è Contrappunto doppio, sì quello del Basso , come quello del Tenore , ed in tal maniera che è Contrappunto doppio a tre , cioè ciascuna parte può far Fondamento , ciascuna può esser parte acuta , e ciascuna può esser parte di mezzo , onde si consideri ben questo passo , per poterli esercitare in simili artificiosi Contrappunti . [ a ] Terminato il Soggetto si vede di nuovo il passo d' ostinazione detto di sopra , ma situato in guisa che venga a fare Cadenza del Tuono . Finito questo passo s' introduce una piccola Imitazione al num. 36. 37. e 38. la quale serve per meglio stabilire il Tuono, indi al num. 39. 40. e 41. si fa di nuovo parte del passo di ostinazione di sopra usato , come per Conferma di quello si è fatto di sopra . [ b ] Si avverta che si fa solo parte di detto passo , perchè siccome nell' arte Oratoria la Conferma altro non è che un breve rinforzo dell' argomento , così nella Musica altro esser non deve la Conferma che un breve rinforzo di quello si è fatto sentire , ed affine di maggiormente rinforzar questo passo , aggiunge il *Diesis* avanti la Cadenza sospesa , il qual *Diesis* accresce a maraviglia la forza , e dà energia alla Composizione . [ c ]

Potrebbe da qualcheduno opporsi in questo luogo all' Autore , il modo con cui esprime la parola *coram* , stantechè la prima sillaba essendo lunga deve essere espressa con la prima Nota , che se fosse breve deve esprimersi con la seconda Nota . ( d ) Ciò non ostante può nel presente caso tollerarsi , non avendo l' Autore avuto altro fine che di fare spiccare questo piccolo attacco .

Al

( a ) P. Tevo cit. par. 4. cap. 16. non solo a tre , ma anche a quattro dimostra poterli fare i Contrappunti doppj . Veda si ancora il Fux cit. Eser. 5. lez. 5. 6. e 7. e sopra tutto ciò che lasciarono scritto i due Nanini in un loro M. S.

( b ) L' Oratore , dopo aver prodotto un argomento che provi il suo assunto , è solito confermarlo con altre ragioni ; così il buon Compositore è solito , dopo aver maneggiato qualche Soggetto , o qualche buon passo , e solito dico di nuovo porre il Soggetto , o passo con più ristrettezza , e ciò fa un bellissimo effetto .

( c ) Quasi in tutti i Moderni si troverà il *Diesis* nella Quarta del Tuono avanti l' ultima Cadenza , perciò facilmente si potranno vedere simili Cadenze .

( d ) Per prima Nota si deve intendere la prima d' ogni Battuta , o mezza Battuta , o quarto di Battuta , e per seconda Nota la seconda d' ogni Battuta , o mezza Battuta , o quarto di Battuta , nel che deve usarsi ogni più possibile diligenza per non trasgredire un tal precetto che riguarda le brevi , e le lunghe , esprimendo la lunga con la prima Minima , o Semiminima , o Croma , e la breve colla seconda dell' accennate figure . Si veda fra gl' altri il Sempre Celebre Tartini nel suo Trattato di Musica cap. 4. pag. 115. e si troverà espressa la pocanzi detta dottrina .

Al num. 42. 43. e 44. Si vede una replica dell' Imitazione fatta poco prima, la qual Imitazione, benchè sia l' istessa di sopra, è posta però in qualche maniera diversamente, tanto più che con questa si fa la Cadenza finale.

Il Basso dell' Organo siccome cammina per lo più col Basso che canta, così poche cose in esso restano da osservarsi. Si vedrà però al num. 1. che mentre il Basso cantante fa pausa, la parte dell' Organo va intrecciando il motivo coll' altre parti, fintanto che si unisca di nuovo col Basso cantante. Così pure si vede al num. 2. accompagnarsi dall' Organo il Soggetto col passo che poi nel progresso si pone nelle parti cantanti per accompagnamento. Al num. 3. si vede il passo che si usa poi nel Basso cantante allorchè si rivoltà il Soggetto, ed il qual passo fu detto esser Contrappunto doppio. Al num. 4. si noti come dalla Quinta passa nel Tuono. Gli altri accompagnamenti essendo naturali, e chiari non hanno bisogno d' ulteriore spiegazione, perciò avendo detto tanto che basta intorno a questo bellissimo Mottetto, daremo fine all' osservazioni di questo Esempio.





# ESEMPIO SESTO.

TERZETTO

*DEL NOB. UOMO*

BENEDETTO MARCELLO.

1. 2. 3. 4.

Ab- bas- tanza com- pren- do il gran- de ec- ces- 3.

Abbas-

fo

fo del mio de lit to

tanza com prendo il grande ec cef fo del

Abbaf tanza com-

il grande ec cef.

mio de lit to Abbaf tanza com pren-

prendo il grande ec cef fo il grande ec-

cef-

fo del mio de lit to  
8.  
do il grande ec ces fo del  
9.  
ces fo Abbaf tanza com-

10.  
il grande ec ces fo del mio de  
11.  
mio de lit to Abbaf tan za com preno  
12.  
preno preno il gran de ec ces-

13.

lit to il grande ec cef fo del mio de-

15.

do il

14.

fo Abbaf tanza com pren do il

16.

lit to Abbaf tan za com pren do

17.

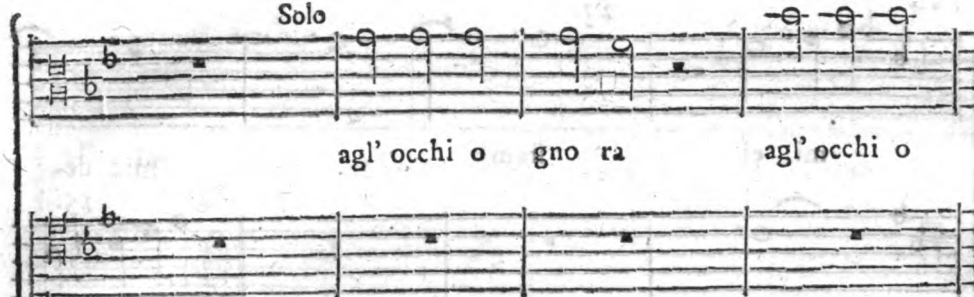
grande ec cef fo del mio de lit to

17.

grande il gran de ec cef fo e



Solo



Solo 18.



Tutti 21.



Tutti 19.



Tutti 20.



P 2

mici

23. mi ei flam mi

25. mi

22. 24. 26. flammi de fal li

l' orrendo af pet to flammi de fal li mi ei

29. flammi de fal li mi ei

27. mi ei flam mi

28. 30. l' orrendo af pet to flammi de fal li mi ei l' orrendo af-

l' or-

31.

l' or rendo al pet to

31.

l' or ren do al pet to

31.

petto l' or rendo al pet to

Solo 33.

e innanzi agl' oc chi agl'occhi o

Solo 32.

e innanzi agl' oc chi e innanzi agl' oc chi

ogni-

gno ra      *Tutti 35.*      stammi de falli      mi ei      37.

*Tutti 34.*      stammi de falli      mi ei      l'orrendo af.

stam      mi

39.      41.

stammi de falli      mie      l'orrendo af.

petto      38.      stammi de fal li mi ei

stam      mi

pet-

petto l'or rendo af pet to l'or ren-

l'or rendo af pet to l'or ren-

l'or rendo af pet to l'or ren-

do af pet to

do l'or ren do

do l'or ren do l'orrendo af pet to

**fam.**

48. *Stammi de fal li mi ei l' or-*

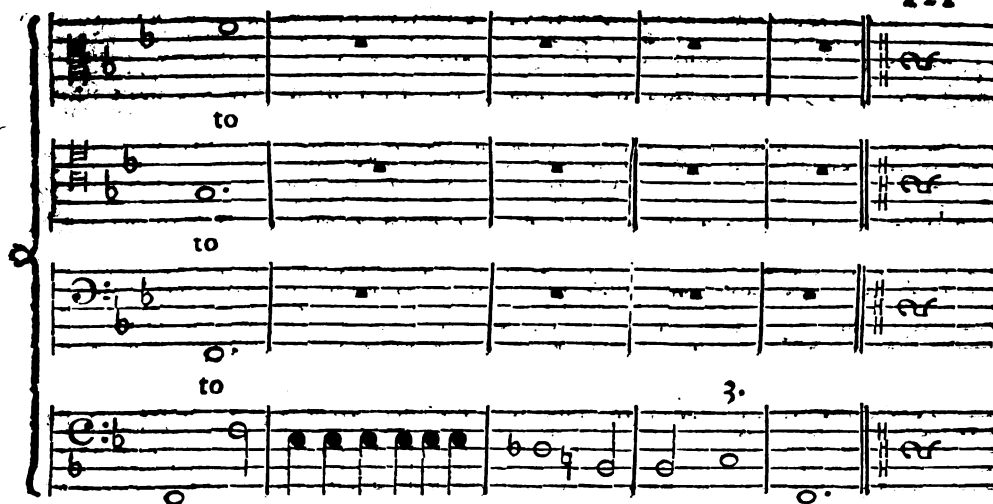
49. *mi l' or-*

47. *Stammi de falli mi e i l' orrendo af pet to l' or-*

50. *ren do l' or ren do af pet-*

50. *ren do l' or ren do af pet-*

50. *ren do l' or ren do af pet-*



**D**Opo aver osservato un Terzetto da Chiesa, sarà bene osservare un Terzetto da Camera, nel qual stile, come altre volte si è detto, si permettono alcune cose che nello stile Ecclesiastico, o assolutamente non si devono usare, oppure con moderazione, e di rado. La composizione presente è del celebre Benedetto Marcello Patrizio Veneto, e siccome questo Terzetto è tutto diverso dalle fin què osservate Composizioni, sì nella qualità dei Soggetti, che nella maniera di condurli, ho stimato bene proporlo per esemplare, acciò nel vedere Composizioni varie nella maniera dello stile, della condotta, e de' passi, possa chi ha volontà di studiare formar, dirò così, un buon impasto, a somiglianza dell' Api, che da fiori diversi e nella qualità, e negli odori, estraggono però sempre l' istesso umore, col quale formano il suo tanto gradito mele.

Venendo dunque all' esame di questo Terzetto cominciamo a considerare il Soggetto posto sul bel principio al num. 1. Questo s' estende come si vede per tutta l' Ottava, ma in tal maniera che replica il passo istesso nella Quinta Corda, al num. 2. indi per esprimer ben la parola, dalla Sesta Minore passa alla Settima maggiore, che è andar di grado per eccesso, passandovi da una Corda all' altra una Seconda superflua la qual costa di un Tuono, e di un Semituono costitutivi della Terza minore, il qual modo di procedere, benchè non sia da usarsi di frequente, nondimeno nel caso presente, a motivo di esprimer la parola, fa un bellissimo sentire. (a) Questo Soggetto adunque, lo considereremo come in

Tomo I.

Q

due

(a) Nello stile a Cappella, e nello stile rigoroso non è permesso il procedere in questa forma, anzi se non è per qualche espressione di parola, ovvero per qualche andamento non è lecito ne pur in altro stile usar simil progresso, essendo fuori dell' ordine della Scala naturale, nella quale s' ascende, o si discende per Tuoni, e Semituoni, e non per un Tuono e mezzo come il passo presente; onde ogni volta che si farà tal progresso, sarà per licenza; nel discendere poi resta ancora più duro, onde sarà ancora più da fuggirsi. A questo proposito si veda l' avvertimento che dà il *Fux Gradus ad Parnas.* libro primo cap. ultimo, ove parlando del genere misto dice: Vorrei però che li compositori restassero ammoniti di non servirsi di questo

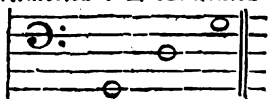


due parti, una in Tuono di *C solfaur*, e l'altra in Tuono di *G solreut*, che passa in *C solfaur*, ovvero il che sarà anche meglio, la prima parte la diremo fatta nella Quinta del Tuono, e l'altra nella Quinta della Quinta che poi passa al Tuono. Con questa division di Soggetto l'Ottava di *C solfaur* abbracciata dal motivo, si divide Armonicamente: [a]

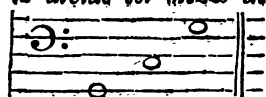
Alcun poi si maraviglierà della risposta che si vede al num. 3., perchè non comincia nel Tuono di *F faur* dove è fondato questo versetto, ma comincia nella Corda di *G solreut* Quinta della Quinta, e Seconda del Tuono, col qual modo di procedere, pare che sia risponder fuor di Tuono, ma cesserà la maraviglia, se si rifletterà che anche nello stile rigoroso a Cappella si trovano vari esempi, ne' quali per mantener l'identità della risposta non hanno avuta difficoltà gli Autori di andar alla Quinta della Quinta colla risposta. [b] In oltre questo Terzetto non è fat-

genere misto nelle Composizioni solite a cantarsi a Cappella senz' Organo, altrimenti siano sicuri di non sperarne il loro buon effetto.

(a) Sarà facilmente nota a ciascuno la doppia division dell'Ottava, cioè l'Armonica, e l'Aritmetica. L'Armonica divide l'Ottava col mezzo della Quinta in questa forma,



e l'Aritmetica la divide col mezzo della Quarta così.



Si veda fra gl' altri il *Primo Tom*, *Istor. Music.* del P. Martini *Dissert.* 2. pag. 238. e 239. ove all' annot. [136.] si vedrà qual di queste divisioni sia la migliore, e più usata, con altri riflessi, e si vedranno citati moltissimi Autori.

(b) Pierluigi da Palestrina ecco come risponde nell' ultimo versetto dell' Ave maris Stella per mantenere l' identità del Soggetto.

Sit laus De o Pa-

Sit laus De o Pa-

Sit laus De 9



è fatto in forma di Fuga rigorosa, perciò non è assolutamente necessario che risponda nelle Corde precise del Tuono, tanto più che ciò deve dirsi fatto per licenza, non per regola. (a) Aggiungasi che non man-

Q 2

ca-

Sit laus De o Pa.

tri De o Pa tri

tri Si Si

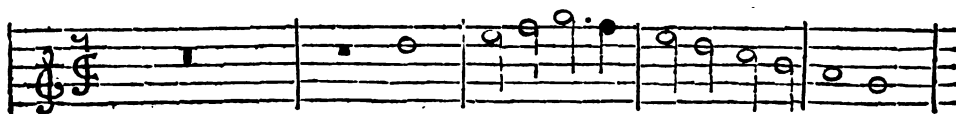
Sit laus

Pa tri Sit laus

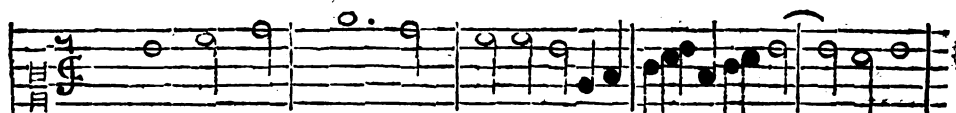
(a) L'Imitazione, dice il P. Tevo cit. par. 4. cap. 11. pag. 320. si dice anche Fuga irregolare e più sotto: la differenza che è tra la Fuga, e l'Imitazione è questa, che la Fuga si fa all' Unifono, alla Quarta, alla Quinta, all' Ottava... l'Imitazione si fa alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima... e perciò non è obbligata all' osservazione del Tuono, o Modo; onde non avendo questo rigore di toccare le Corde del Tuono, può passare dalla Quinta all' altra Quinta ma deve però ritornare nella Corda del Tuono. Berardi Docum. Armon. Doc. 16. pag. 56. dice che l' istessa Fuga dicesi Imitazione, perchè quello che segue il primo, cerca con ogni studio d' imitarlo. P. Camillo Angleria Reg. di Contrap. cap. 20. pag. 78. dice: Fatta sentire una Fuga nelle sue Corde proprie del Tuono, si potrà rispondere per Seconda, per Terza, per Quarta, per Quinta, per Sesta, per Settima ( come nel sottoposto esempjò si può vedere ), ovvero con li suoi Rovesci... La Settima, Sesta, e Seconda son più nove dell' altre. Osservisi però il principio del seguente Madrigale di Gio: Pierluigi da Palestrina, in cui scopresi che nello stile Madrigalesco si praticano certe ( se vogliam dirle ) libertà, che non così facilmente si permettono nelle Composizioni Ecclesiastiche.

Madrigale a quattro estratto dal primo libro de Madrig. del Palestrina che è in C solfaut del duodecimo Tuono. Men-

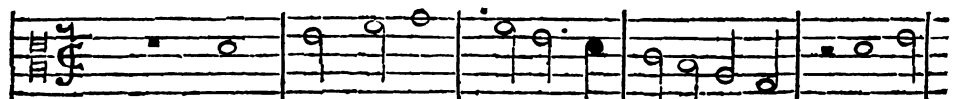
eano Autori, i quali dicano che in alcuni casi può principiarsi una Fuga per Seconda, e per Settima, come se ne vede un Esempio in D. Nico-  
la



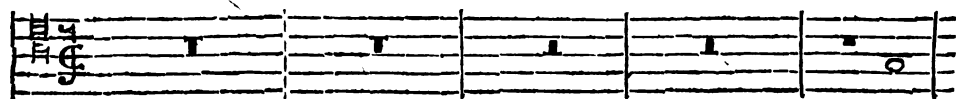
Men tre ch'al mar de scenderanno i fu mi



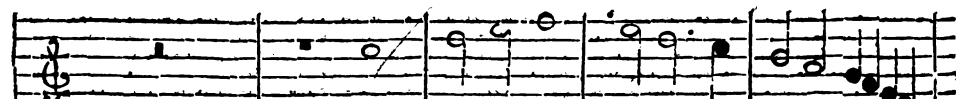
Men tre ch'al mar de scenderanno i fu mi



Men tre ch'al mar descen de ranno i fiumi Mentre



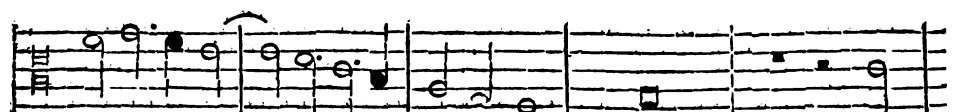
Men.



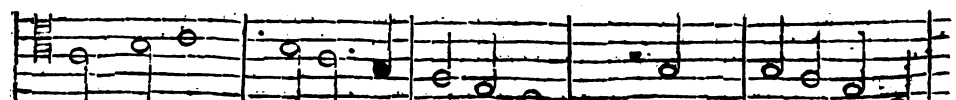
Men tre ch'al mar descen de ranno



Mentre ch'al mar scenderanno i fu mi



ch'al mar descen de ranno i fu mi & le fiere



tre ch'al mar, de scen de ranno i fiumi de scenderan no

la Vicentino; (\*) è ben vero che esso porta l' esempio della Fuga per moti contrarij, ma però si può sempre dire che in qualche caso sia lecito rispondere fuor di Tuono, purchè non si usi così facilmente di questa licenza, anzi quando non sia ben a proposito, e quasi necessaria, com' è nel nostro caso, sarà bene non servirsene. In oltre nell' atto che entra la risposta siamo già nel Tuono di *C solfaut*, come dimostra la Settima maggiore posta nella parte superiore, la quale volendola accompagnare col Basso, porta seco necessariamente la Quinta della Quinta, ed allora questa Quinta non si considera altrimenti Seconda del Tuono principale. Di più s' avverta che questo Soggetto porta seco tal Cantilena, che non ammette la risposta del Tuono, ogni qual volta si voglia intrecciare la proposta con la risposta. Si deve ancora osservare che il nome delle Note è l' istesso tanto nella proposta, quanto nella risposta, e anche per questa condizione, sarà permesso rispondere nel modo che si fa. [b]

Sciolto questo obbietto, si offervi adesso come è tessuta la risposta. Questa prende il Motivo nella Quinta della Quinta, ma in vece di far il salto di Quinta che è nella proposta, lo fa di Quarta, perchè se avesse risposto cogli istessi Intervalli, allora sì che sarebbe andato totalmente fuor di Tuono; [c] ma regolandosi nella guisa che ha fatto  
man-

---

(a) Ecco le parole di D. Niccola Vicentino nel lib. 3. della *Pravica Musicales* cap. 32. pag. 89. altri modi si possono usare di fugare, per Seconda, per Terza, per Sesta, e per Settima, che faranno buon udire, e s' avvertirà al Tono, perchè tal modo di fugare alla Seconda sarà dubbioso di uscir fuore di tono: *indi portali l' Esempio della Fuga alla Seconda, et alla riverficia, con i semitoni, e toni contrarij.*



(b) Considerando la Seconda del Tuono come parte superiore, e volendo darli il suo fondamento col Basso, sarà necessario porre per Fondamento la Quinta del Tuono, onde allora la Seconda non si considera Seconda del Tuono, ma Quinta del Fondamento, ed in tal caso non siamo nel Tuono, ma nella Quinta del Tuono.

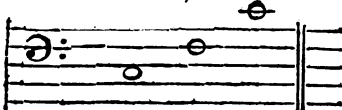
(c) Una delle condizioni della Fuga reale è che conservi l' istesse Sillabe, cioè gli istessi nomi delle Note, onde se la proposta dice V. G. Do, Re, Mi, Fa, anche la risposta deve dire Do, Re, Mi, Fa, e così dell' altre *Petrus Aaron Instit. Harm. lib. 3. cap. 52. pag. 56. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio, quia subsequens: vel antecedens præcedentis voces partis, vel subsequens eadem nomine, sed locis diversas repetit.*

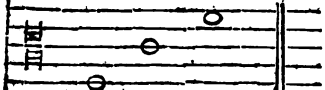
mantiene il Tuono principale, come ben si vede. Si offervi come bene vien accompagnata questa risposta dalla parte superiore, la quale cessa di cantare allorchè entra la terza parte col Soggetto, e ciò si fa per non confondere, e non oscurare il Soggetto, ma per farlo sentire con tutta la possibil chiarezza. Nell' entrate di questo Soggetto si vede l'uguaglianza delle pause da me altre volte accennata. (a)

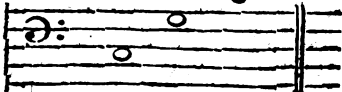
Al num. 4. il Basso entra col Soggetto coll' istesso ordine col quale fu proposto dall' Alto, e fra tanto il Tenore cammina cantando con Imitazione quello che cantò l' Alto coerentemente a Tuoni che si vanno toccando, e nel terminarsi il Soggetto si vede al num. 5. che il Tenore prende il principio del Soggetto un Tuon sopra, ma questo passo non deve considerarsi che semplice accompagnamento all' altre parti, con imitare parte del Soggetto, e questo si vede più chiaramente allorchè si consideri l' Alto al num. 6. ed il Basso al num. 7. L' Alto prende la Seconda particella del Motivo, così pure il Basso; l' Alto lo prende nelle Corde, nelle quali lo fece la prima volta, ma il Basso lo prende un Ottava sotto di quello che lo fece il Tenore, e così con un bellissimo intreccio, nel quale due parti fanno realmente parte del Motivo, e la terza parte lo fa per Imitazione, va a posarsi nel Tuono principale dove giunto si vede al num. 8. che il Tenore attacca non realmente, ma del Tuono [ e questo per far vedere come si risponda del Tuono ] la seconda parte del Motivo, e sotto di questa subito il Basso al num. 9. prende la prima parte del Motivo, e l' Alto al num. 10. prende la seconda parte un Tuon più sopra, e così parte col Basso, parte con l' Alto

(a) Una Fuga del Tuono che abbracci l' Ottava, e che risponda alla Quinta, se nella proposta divide l' Ottava Armonicamente, necessariamente nella risposta deve divider l' Ottava Aritmeticamente, altrimenti andrebbe fuor di Tuono. Ecco gli Esempi

Proposta  Divisione Armonica.

Risposta  Divisione Aritmetica.

Proposta  Divisione Armonica.

Risposta  Divisione Armonica.

e questa ultima sta male come si vede.

Alto si fa tutto il Soggetto; (a) e perchè si prepara una finta come si vedrà in appresso, perciò s' abbraccia tutta l' Ottava di *G solreut* facendo, come dissi, la prima parte del Motivo il Basso, e la parte seconda l' Alto. In tal guisa s' accenna di modulare alla Quinta della Quinta, e frattanto il Tenore al num. 11. propone di nuovo parte del Soggetto nell' istesse Corde però ch' l' Alto terminò il Soggetto proposto dal Basso, ed ecco una finta nella quale il Tenore dimostra di rispondere a questa ultima proposta una Quinta sopra, ma solo in questo luogo si risponde con parte del Soggetto per poter usar l' artificio che segue.

Siccome l' andar che fa l' Autore alla Quinta della Quinta è un inganno, perciò desidero che sia ben osservata la Cadenza che si fa al n. 12., dove si vede che invece di andar nel Tuono di *G solreut*, nel quale già pare che ci siamo, si fa però Cadenza nel Tuono di *C solfaut*, e questo si fa con risolvere la Quarta in Terza minore, in vece di risolverla in Terza maggiore, come si farebbe se si andasse in *G solreut*, ma per ingannare, ed andare alla Quinta del Tuono si risolve in questa maniera, (b) Si osservi che acciò la Quinta di *G solreut* diventi seconda del Tuono s' accompagna prima con Quinta, e poi con Sesta maggiore, e questi due accompagnamenti, cioè la risoluzione della Quarta in Terza minore, e la Sesta maggiore dopo la Quinta sono quelli che fanno tutto il giuoco. Vorrei ancora che s' osservasse come per maggiormente crescere l' inganno, immediatamente avanti la Cadenza pone il *Diesis* nella Corda di *C solfaut*, che in quel caso fa figura di Quarta del Tuono di *G solreut*, e si noti che a questo *C solfaut Diesis* se li dà Terza diminuta, cioè mancante dalla Terza minore di un Semituono, [c] e ciò si fa per esprimere una certa tal qual languidezza,

Fatta la Cadenza nella Quinta del Tuono, l' Alto seguita a cantare la seconda parte del Motivo, come si vede al num. 13., e con questa si porta al Tuono principale, ed il Basso al num. 14. entra col principio del Soggetto, ed il Tenore al num. 15. prende la seconda parte del motivo, e così parte col Basso, parte col Tenore si fa tutto il Motivo nella Quinta del Tuono. Si vede di nuovo al num. 16, che l' Alto propone parte del motivo, ed in questo mentre si va preparando un' altra volta la finta che si fece poc' anzi, in diverso Tuono però, perchè quivi s' ac.

(a) Vedasi nell' Esempio Quarto Annot. (h)

(b) Non è cosa nuova nelle Fughe che nel decorso di queste si faccia il Soggetto mezzo in una parte, e mezzo nell' altra, come si può vedere in molti Autori, perchè l' Uditore sente benissimo tutto il Soggetto, benchè fatto da diverse parti, il che oltre l' artificio porta seco anche della novità, non essendo cosa usualmente praticata.

(c) Vedasi l' Esempio Quarto annot. (p) e questo presente è un bellissima inganno, e perciò deve bene osservarsi per poterlo imitare.

fiaccenna di voler far Cadenza in *C solfaut*, come si vede al num. 17.; ma però si fa Cadenza nel Tuon principale con l' istessa maniera che si fece di sopra dove si finse di far Cadenza in *G solreut*. Quivi pure si trova il *F faut Diesis* con la Terza mancante per l' istessa ragione detta di sopra. Vorrei poi che lo Studioso si prendesse la briga di confrontare questo ultimo pezzo con quello che immediatamente avanti gli è posto, e vedrà un rivolto reale di parti, e di Tuono; mentre in quest' ultimo pezzo l' Alto al num. 13. fa l' istesso che fece di sopra il Tenore cominciando dal num. 8. fino alla prima Cadenza; così pure il Basso al num. 14. fa l' istesso che fece di sopra il Basso cominciando dal num. 9. Parimente il Tenore al num. 15. fa l' istesso che fece di sopra l' Alto dal num. 10. fino alla sua Cadenza, e di più si può ricavare che con questo rivolto altro non si fa che replicare in un Tuono diverso quello che prima fu fatto in altro Tuono, e per conseguenza si formerà l' istessa Armonia che di sopra fu formata; (a) e questa è una delle qualità distinte solite praticarsi nello stile Madrigalesco.

La prima metà di questo Versetto, benchè assolutamente parlando sia Fuga (b) pure rigorosamente non è fatta secondo il metodo moderno di far Fughe, (c) perciò parlando co' Moderni si dirà che non sia Fuga, ma fatta in istile Fugato. [d]

Si

(a) La distanza che passa da *C solfaut Diesis* posto nel Basso, e l' Elami B. molle oggi giorno chiamato Elafa posto nel Tenore è una distanza di soli sette Tuoni, o dicasi sei Tuoni, e due Semituoni, la qual distanza verrebbe a comporre un Intervallo di Nona maggiore; ma siccome dal *C solfaut* all' Elafa vi è una distanza di Terza nel modo di scriverlo, perciò dicasi Terza, perchè poi la Terza costa o di due Tuoni se maggiore, o di un Tuono, e un Semituono se minore, e la què accennata Terza non costa altro che di due Semituoni, perciò dicasi Terza diminuta, o sia Terza mancante, la quale fuori di alcuni casi d' espressione (da non usarsi però in alcun modo) come il presente, non consiglio adoperarla, mentre quanto alla sostanza è vera Dissonanza di Seconda.

(b) Nell' Esempio Quarto parlando dei rivolti delle Fughe si disse che questi servono per variare la Modulazione, ma ivi s' intese de' rivolti che portino seco diversa Armonia. In questo luogo però intendo parlare de' rivolti semplicemente delle parti che in diverso Tuono formano diversa Armonia, ma nell' istesso Tuono formano l' istessa Armonia.

[c] Dico che la prima metà di questo versetto è Fuga stante quello che sopra ho detto annot. (d)

(d) Per vera Fuga, oggidì s' intende quella che abbia, o tutte, o la maggior parte delle seguenti condizioni; cioè che si proponga, e si risponda cogli istessi Intervalli, Sillabe, e Figure, che si stia nelle Corde al Tuono proprie, che si faccia il rivolto, che si moduli in diversi Tuoni, ma sempre correlativi al Tuono principale che si faccia lo stretto, ed altre; laonde non avendo questa Composizione altro che poche di queste condizioni, dissi che non è vera Fuga. Queste Condizioni accennate

si

Si vede in oltre nella prima metà di questo Versetto un giro continuo di Tuoni, e di Soggetto, un ottima disposizione di parti, bellissime Modulazioni, ottimi inganni, tuttociò in somma che conduce al fine del Compositore che è di dilettere, e questo si ha per via dell'artificio, (a) perciò non raccomanderò mai tanto che basti l'osservare attentamente questa Composizione.

La Seconda metà poi di questo versetto è fatta in altro stile, come si vedrà in appresso. Comincia questa al num. 18. ove si vede un andamento fra l'Alto, e il Basso; quest'andamento è di tal natura che sempre cresce un Tuono, come si vede, e sempre forma Legatura di Dissonanza, imitandosi fra loro le parti realmente. Perchè poi questo passo serva di Chiaroscuro, non vuole l'Autore che sia cantato a Pieno, (b) ma vuole che sia cantato da due soli Cantori, e questo come dico si fa per formare il Chiaroscuro col Piano, e col Forte.

Nel terminar poi che si fa quest'andamento entra il Pieno colla parte del Tenore al num. 19. con una Nota ferma esprimente molto ben la parola, e sotto, e sopra a questa Nota ferma vi passeggiano il Basso, e l'Alto al num. 20. e 21. L'Alto come si vede risponde al Basso per Ottava. Questo passo è un Contrappunto doppio all'Ottava, e come si vedrà più sotto è anche Contrappunto doppio in altra maniera. Nel termine poi della Nota ferma il Basso al num. 22. esprime molto bene le parole che canta, ed essendo fatto l'intreccio nel Tuon principale con la Nota ferma in Quinta; con questo passo del Basso si passa alla Quinta, e subito si pone al num. 23. la Nota ferma nell'Alto alla Quinta della Quinta, ed il Basso, e Tenore vi passeggiano sotto al n. 24. e 25. distanti tra di loro un Ottava, ed il Basso al num. 26. di

Tomo I.

R

nuo-

si ricavano da varij Autori, specialmente dal Zarlino citato parte 4. cap. 51. pag. 212. da Gio: Maria Artusi art. del Contrappunto par. 4. pag. 31. Petrus Aaron cit. lib. 3. cap. 52. pag. 56. Bononcini Music. Prat. par. 2. cap. 10. pag. 75. P. Tevo cit. par. 4. cap. 10. pag. 299. e cap. 11. pag. 311. Tigrini Compend. della Mus. lib. 4. cap. 2. Fux cit. Exerc. 5. lez. 1. 2. 3. e 4. e molti altri.

[a] Per stile Fugato intendo quel Contrappunto che procede per via d'Imitazioni, siano queste reali, o no, a differenza delle Fughe, perchè non osserva le Condizioni accennate, a differenza poi del Contrappunto sciolto, il qual non ha alcun obbligo di Soggetti, o d'Imitazioni. Questo che io chiamo stile Fugato, da alcuni si dice comporre per attacchi, cioè una parte attaccata dopo l'altra.

(b) Benchè il diletto che provasi nella Musica provenga dalle Consonanze, e Dissonanze con buon ordine disposte, nondimeno è cosa certa che il modo di disporre queste è quello che produce il diletto, onde quanto più studierà il Compositore di rendere artificiosa la Composizione con la predetta disposizione, tanto più s'avvicinerà alla meta propostasi che è il dilettere.

[c] Si veda l'antecedente Esempio annos. [x]

nuovo ripete il passo fatto al num. 22. coerentemente al Tuono nel quale siamo, ed in questa forma passa alla Quinta della Quinta dove di nuovo si pone la Nota ferma nel Tenore al num. 27. e questa è nella Quinta di quel Tuono nel quale si è passato, e sopra, e sotto di essa al num. 28. e 29. si fa coll' istessa distanza l' istesso passaggio, col Alto, e col Basso, e nel termine di questa Nota ferma replicando il Basso al n. 30. il suo solito passo, singe di andate in Tuono di *D lasolre*, ma ivi non si ferma, anzi al num. 31. va in Tuono di *G solreut*; ma perchè ne put questo Tuono è correlativo al Tuono principale, anche questo tuono si pone come per finzione, ed alla sfuggita, perchè ponendo il *B. molle* in *Alamire*, non si fa altrimenti vera Cadenza in *G solreut*; (a) ma solo si fa Cadenza sospesa, la qual Cadenza porta necessariamente in *G solreut* Quinta del Tuono principale, e ciò che dico si vede evidentemente dal *B. quadro* posto nell' ultima Nota del Tenore alla Terza di *G solreut*, la quale essendo determinata per via del *B. quadro* ad esser la Corda come altrove si è detto chiamata da Francesi *sensibile*, (b) viene per conseguenza a determinare il Tuono di *C solfaut*; e così si sta sempre in Tuoni correlativi al Tuon principale.

Questo passo al num. 31. è degno d' osservazione per le Dissonanze che seco porta, le quali fanno che ottimamente venga espressa la parola mentre recano un certo orrore, come sentirà chi ne farà l' esperienza. [c]

Nell' atto che si fa la sospensione della Cadenza, la Settima si risolve in Sesta superflua, e qui voglio avvertire che molti Autori in simili Cadenze di grado [ parlando però sempre delle Cadenze sospese ] la Settima la risolvano in Sesta naturale, e non nella superflua (d) ed altri  
la

(a) Vedasi Esempio Terzo annot. (b)

(b) Della Corda detta Sensibile se ne parlò nel Secondo, e Terzo Esempio.

(c) In tutti i tempi la Musica ha avuto forza di muovere gli affetti, e passioni umane, e ciò si vede chiaramente nella Scrittura Santa, senza addurre tanti, e tanti fatti riportati quasi da tutti gli Autori che trattano delle lodi, ed effetti della Musica, de' quali fatti molti son dubbj, e molti favolosi. Si veda il libro 2. dei Rē cap. 6. num. 5. ed il lib. 4. parimente dei Rē cap. 3. n. 5. chi desiderasse poi veder in succinto altri effetti mirabili della Musica, osservi una lettera di risposta di D. A. Stefani Abbate di Lipsing Protonotario della Santa Sede Apostolica ad una lettera del Sig. Marchese A. G. in un libretto intitolato: Quanta certezza abbia da suoi principi la Musica. Amsterdam 1698.

(d) Giacchè ho nominata la Sesta superflua è bene dare una regola per conoscere le Consonanze, e Dissonanze superflue, e diminute, o siano mancanti. Regola generale sarà che allora quando una Consonanza, o Dissonanza eccederà il suo essere di Consonanza, o Dissonanza maggiore di un Semituono, allora si dirà superflua, così la Seconda V. G. che costi di tre Semituoni, come C solfaut naturale, e D lasolre Die-



la risolvano in Sesta superflua, come nel presente caso. La ragione de' primi si è, perchè la Cadenza sospesa non è vera Cadenza, e non si fa nella Corda del Tuono, ma bensì nella Quinta, onde la risoluzione della Settima vien ad esser la Quarta del Tuono, la quale nè puole, nè deve esser maggiore, ma deve esser naturale, e però dicon questi la Settima in tali Cadenze, deve risolversi in Sesta minore. Gli altri poi dicono, che essendo la Cadenza una quiete deve aver quelle Consonanze che ricerca quella Corda dove si fa Cadenza. La Cadenza di grado che non sia sospesa certo è che risolve la Settima in Sesta maggiore, perchè la Settima del Tuono ascendendo deve esser maggiore, per conseguenza anche la Cadenza sospesa deve risolvere la Settima in Sesta maggiore, e questa risoluzione non deve considerarsi Quarta del Tuono nel quale si anderà, ma Settima del Tuono nel quale siamo. Io non voglio entrare nel merito di questa causa, ma lascierò che ognun s'appigli a quella ragione che più gli aggrada. Quello che posso dire, si è che queste Cadenze le trovo usate in tutte due le maniere da' buoni Autori, onde se non altro appoggiati alla autorità (a) si potranno fare nell' una, e nell' l'altra maniera. Io per me m'attengo più all' opinione dei primi che de' secondi, ma lascio che ognuno si soddisfi.

Terminata la Cadenza si vede al num. 32. e 33. replicato alla Quinta il passo che fu fatto al num. 18. Il passo è l'istesso come si vede dall' accompagnatura del Gravicembalo; solamente si mutano le parti, cioè che dove prima fu cantato dal Basso, e dall' Alto, qui si canta dal Tenore, e dall' Alto; essendo poi il passo l'istesso fa l'istesso effetto di crescere un Tuon per volta, e fa l'istesse Dissonanze, e perciò l'istessa Armonia.

R 2

Ter-

---

*Diefis, si dice Seconda superflua, e così dell' altre. Al contrario se mancherà un Semituono per la costituzione di dette Consonanze, o Dissonanze nel suo essere di minori si chiameranno diminute, o mancanti; V. G. la Terza che costi di soli due Semituoni, come D la solre Diefis e F faut naturale. Della Quarta Diminuta, della Quinta, e Sesta superflue ne parla il Fux cit. par. prima cap. ultimo del Sistema della Musica odierno. Il celebre Giuseppe Tartini Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' Armonia cap. 6. pag. 156. Dimostra per esteso il quò detto. Questa diminuzione, e superfluità di Consonanze, e Dissonanza, cosa Moderna, e per ciò non si vede che gli Autori Antichi si siano serviti di tal progresso, onde conviene aver giudizio nel farne uso, e non porle di frequente, mentre non sarebbe procedere con buon ordine, tanto più che essendo fuori della regola generale, deve dirsi che si usano per licenza.*

(a) Alcuni passi che si fanno fuori delle regole del Contrappunto, si permettono, perchè fatti da' buoni Autori, e tali passi si dicano esser permessi, e star bene ad autorità, cioè perchè fatti, ed usati da Autori che fanno autorità. E ciò viene comprovato dal P. Camillo Angleria nella sua Regola di Contrappunto, in cui porta molti esempi, a quali aggiunge: Buone per autorità.

Terminato questo passo si vede la Nota ferma nella Quinta del Tuono nel quale siamo al num. 34. e diversifica solamente dalla prima volta in questo, che quì si pone nella parte del Basso, e sopra questa Nota si vedono al num. 35. e 36. passeggiar l' altre due parti coll' istesso passo che sopra si usò al num. 20. e 21. con questa differenza però che alla Nota ferma si dà Terza maggiore per determinarla Quinta della Quinta. Dissi allora che il passo col quale si passeggiava sotto, e sopra alla Nota ferma, era Contrappunto doppio, e adesso di più si vede che è Contrappunto doppio alla Settima, relativamente al Tuono, ed è Contrappunto doppio alla Terza relativamente alla Corda ferma. Vi è un' altra varietà, mentre di sopra le parti fra di loro risposero in Ottava, e quì rispondono all' Unifono. In oltre è da osservarsi in questo passo che si muta un Intervallo, e questo per formar la Cantilena secondo le regole, e secondo la naturalezza; questo però non toglie che il passo non sia Contrappunto doppio. [a]

Al num. 37. il Tenore imita il passo che di sopra al num. 22. fu fatto dal Basso, il qual passo diversifica in questo, che sopra andava a trovare la Quinta di quel Tuono nel quale si era, e quì si fa per intiero nel Tuono, nel quale si ritrova. Con questo passo si stabilisce la Quinta del Tuono, dove il Basso al num. 38. ripete la Nota ferma, ma acciò che questa sia coll' ordine che di sopra fu fatto, s' accompagna con Terza maggiore per determinarla Quinta del Tuono, e si vede al num. 39. 40. che le parti vi passeggiano sopra coll' istess' ordine di prima, e l' Alto al num. 41. replica coll' istesso metodo il passo fatto dal Tenore al num. 37. Qui sono da notarsi due cose, la prima che di sopra il passo della Nota ferma fu fatto tre volte, cioè nel Tuono, nella Quinta del Tuono, e nella Quinta della Quinta, e questo per due ragioni, una per crescere con la Modulazione, e rinforzare per conseguenza l' andamento, l' altra per andar naturalmente, e con comodo a ritrovare la Cadenza sospesa della Quinta del Tuono; in questo luogo poi il passo della Nota ferma si fa solamente due volte, perchè la seconda volta ritrovandosi in Tuono, non è bene che n' esca di nuovo, per non andare, come suol dirsi, avanti, e indietro; [b] e poi perchè

---

(a) Avvertasi che ne Contrappunti doppi qualche volta è lecita qualche piccola mutazione, ed allora si sogliono dire Contrappunti doppi con l' aiuto, cioè, acciò s'iano bene convien ricorrere all' aiuto di qualche artificio, e questo si fa, o con variar qualche Intervallo, ovvero qualche Figura, purchè la variazione sia accidentale, e di poca considerazione.

(b) Per andar avanti, e indietro s' intende V. S. dopo che si è modulato alla Quinta, e ritornato in Tuono, modular di nuovo più brevemente alla Quinta, indi bre-

chè ritrovafi in fito comodiffimo per far la Cadenza nella Quinta del Tuono, che vien ad effer Cadenza fofpefa del Tuono. La feconda cota da notarfi è, che il paffo dopo la Nota ferma, la prima volta fu fatto fempre dal Baffo, ma quì una volta lo fa il Tenore, e l' altra volta l' Alto, e quefto non folo per rivoltare le parti, e per variarre; ma ancora per non ufcire fuori delle Corde proprie delle parti cantanti. [a]

Al num. 42. fi vede il paffo che fopra fu fatto al num. 31. il qual paffo, fe fi eccettui la prima Nota, è fimile in tutto al paffo di fopra, e folo differifce nel Tuono, perciò ha l' ifteffe condizioni del paffo di fopra.

Terminato quefto paffo fi vede al num. 43. una nuova efpreffione di parole, le quali ben confiderate formano i rivolti d' armonia fecondo quello fi diffe nel efempio paffato. [b] Perchè poi nel decorfo di quefto Terzetto non fi è mai toccata con la Modulazione la Quarta del Tuono, perciò molto ben a propofito fi vede replicar quefto paffo al num. 44. col quale fervando l' ifteffo ordine di Diffonanze, il che accrefce ancora l' efpreffione delle parole, (c) con fomma facilità, e naturalezza fi paffa alla Quarta del Tuono, ma perchè l' Autore quì non vuol terminarfi, perciò al num. 45. pone nel Baffo il paffo che di fopra fi ufdò dopo la Nota ferma, col qual paffo torna nel Tuon principale, dove

*Brevemente tornar in Tuono, ovvero ufare una Modulazione diverfa, ufcirne, e poi ritornarvi il che è maliffimo fatto, non effendovi la tanto defiderata varietà, oltre di che l' operare in tal guifa [ come pur troppo a giorni noftri fi fante ] induce nell' Uditore una certa tal qual fvuoliatezza prodotta da una certa languidezza, mentre un fimil modo di procedere fa che fi fnervi la Compoſizione.*

(a) E' anche da porfi fra le buone regole del Contrappunto che le parti ftieno per lo più nelle proprie Corde, onde non farà bene V. G. che il Soprano paſſeggi per le Corde dell' Alto, nè l' Alto per quelle del Soprano, e così dicafi dell' altre parti. Si veda Petrus Aaron citato libro 3. cap. 17. e ſeg. pag. 43. dal quale ſi potrà prender qualche norma; ma meglio ancora offervando le Compoſizioni del Paleſtrina, di Coſtanzo Porta, dell' Joſquinio e di altri conſimili.

(b) Annot. (g)

(c) L' efpreffione delle Parole è tanto neceſſaria nella Muſica, che ce l' inſegna d' ifteſſa natura, la quale anche col ſemplice parlare vuole che ſi ſpieghino gli affetti, e le paſſioni, o coll' incitare, o col rimetter la voce; tanto più dunque dovrà uſarſi queſt' artificio nella Muſica per muovere gli affetti degli Uditori. A queſto propoſito ſi veda l' avvertimento che da il Gaſſurio *Practica Muſic. Venet.* 152. libro. 3. cap. 15. p. 48. *ſtudeat inſuper cantilenæ compoſitor cantus ſuavitate cantilenæ verbiſ congruere: ut quam de amore vel mortis petitione aut quibz lamentatione fuerint, verba flebiles qui poſſe ſonos ( ut Veniti ſolent ) pronunciet & diſponat.* L' ifteſſo vien raccomandato da tutti gli Autori che hanno ſcritto del modo di comporre, e ſopra tutto nello ſtile Madrigaleſco, che a' giorni noſtri è quaſi affatto ignotto, e perduto.

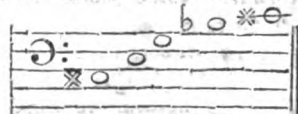
dove giunto usa il passo di conferma di sopra da me accennata, [4] col porre al n. 46. 47. 48. il passo di Nota ferma col solito passaggio, e col passo seguente, de' quali ho abbastanza parlato; e per poter chiudere la Composizione con artificio, portandosi di nuovo alla Quinta col passo usato dal Basso dopo la Nota ferma, ecco che al num. 49. si vede replicar il passo di sopra usato al num. 49., indi al num. 50. si vede come coll' istesso passo finge d' andar alla Quarta del Tuono, ma ivi non si ferma, anzi passa subito alla vera Cadenza, anticipandola con nuova Dissonanza, che dà molta forza, ed in tal guisa termina la seconda metà di questo versetto. [6]

Nel Basso che suona vi è poco da rimarcare, stantechè va quasi sempre unito colla parte del Basso che canta, solo si potrà osservare quando accompagna le parti, allorchè fanno il Piano, dove si vedrà al num. 1. che si usa la Sesta, e la Settima nell' istesso tempo, risolta però la Sesta in Quinta. [c] Al num. 2. poi si vedrà che la Base sta ferma in tempo che il Basso cantante passeggia, e questo a fine di rendere più sensibile il passo. Al num. 3. si vede replicare il passo, che conduce alla Cadenza, e questo per nuova Conferma dell' istessa Cadenza.

Si vede in questo versetto un continuo giro di Modulazione, ed un continuo rivolto di parti, ed un continuo maneggio di passi, perquò se attentamente, e con riflessione si osserverà, spero che apporterà non poco

[a] Si veda l' Esempio Quinto anuo. [2]

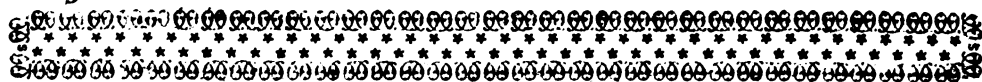
(b) Si disse nell' Esempio passato varso il fine, e all' annot. (aa) che molte volte alla Nota avanti la Cadenza i Moderni vi aggiungono il Dieis per dar forza a detta Cadenza, onde anche quì ritrovasi la Quarta del Tuono fatta maggiore per via del B. quadro, ma questa molte volte si vede accompagnata con Quinta falsa, e Settima diminuta ne' Tuoni specialmente di Terza minore, mentre ne' Tuoni di Terza maggiore non si dovrebbe mai usare, quando non lo richiedesse qualche espressione di parola, stantechè in Tuono di Terza maggiore converrebbe usar Corde che sono fuori della scala naturale ma ne Tuoni di Terza minore si toccano le sue Corde naturali e fa un buon sentire, e si vede usato questo passo da molti buoni Autori e se ben si considera l' accompagnamento di Quinta falsa, e Settima diminuta vedesi una progressione di Terze tutte minori, come osserva il celebre Mons. Rameau, e chiaramente si conosce dall' Esempio seguente.



(c) La Settima con la Sesta non si usa, perchè non si può questo passo accompagnat con altri Intervalli, non con la Terza, perchè Quarta con la Sesta, e Quinta con la Settima, non con la Quarta, perchè vi sarebbero due Quarta, una col fondamento, ed una colla Settima, non con la Quinta, perchè o sarebbero tre Intervalli uniti, cioè Quinta, Sesta, e Settima, non coll' Ottava per l' istessa ragione, onde perciò non si usa, e quando in qualche caso si vuol praticare Sesta e Settima, bisogna usarla con le condizioni che si ritrovano nel caso presente; cioè senza l' accompagnamento della Terza, e come una specie d' Ossinazione. Presentemente però appresso i Francesi vien praticato.

èo utile a quello Studiofo , il qual voglia procurare d' imitare i buoni Autori. In oltre offerverà la diverfità dello ftile, mentre [ come difsi ) la prima metà del prefente verſetto è in ftile Fugato , e la Seconda metà è in diverſo ftile, il quale può dirſi ſtile libero , ma non è però ſtilè ſemplice come ſi vede, anzi è pieno d' Imitazioni , e di artificio , ed anche da ciò ricaverà vantaggio chi avrà voglia veramente d' approfittarſi , e non ſi contenterà di una ſemplice cintura , e non s' appagherà di pura apparenza , e ſuperfizie , col dire che oggigiorno non ſi deve cercare che il giuſto , ſenza molta , o quaſi niente premura prenderſi dell' artificio, dal che ne viene che i Compoſitori imbevuti di tali maſſime , appena cominciano a dar qualche ſaggio del loro valore , che reſtano arrennati , perchè non poſſono ſoſtenerſi coll' artificio , ma col ſolo fuoco dell' età .





# ESEMPIO SETTIMO.

T E R Z E T T O

DI GIACOMO ANTONIO PERTI. (a)

I. A men

2. A

5 6 6 7 6 5 6 3 5 Amen

[a) In un suo Confitebor a tre voci, Canto, Alto, e Basso concertato con Strumenti.

4.

A men

5.

men A men

3.

A men A-

6.

7 5 6 7 7 7 7 6

S Amen

8.

A

9.

A

men A

10.

men A

6

7

5

3

4

men



II.

I2.

I3.

men

men A men

men Amen

9 6 7 4 3 6 5 S 2 7 5 6 3 Amen

The musical score consists of seven staves. The first three staves are instrumental, with the first staff marked 'II.', the second 'I2.', and the third 'I3.'. The fourth staff begins with the lyrics 'men'. The fifth staff has the lyrics 'men A men'. The sixth staff has the lyrics 'men Amen'. The seventh staff contains fingerings (9, 6, 7, 4, 3, 6, 5, 7, 5, 6, 3) and the lyrics 'S 2' and 'Amen'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

14. 15. 19. 20. 16. 21. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25.

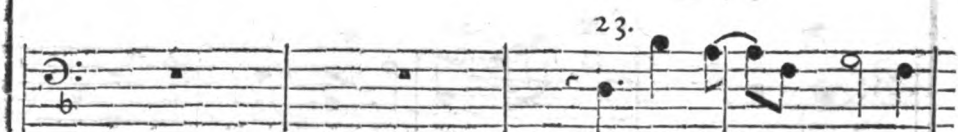
Unifono

Amen

Amen



A



A



men

27. 29.  
men A men A

25. 28.  
A men A

26. 30.  
men A men A-

men

143

35.

32.

31.

34.

33.

men

men

men

Amen

## Sempre Piano

Uniffoni

37-

A

36.

A

38.

men A

men

men A

men A men A

A men A men

T Amen

*Tomo 1.*

46.

44. 6

men A

45.

men A men Amen A

men A men A

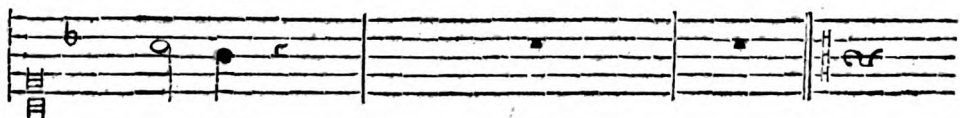
7 6 5 men



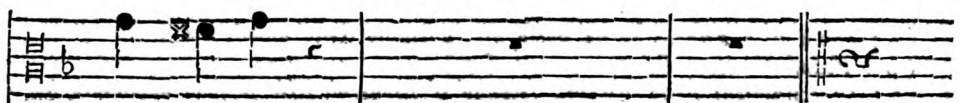
47.



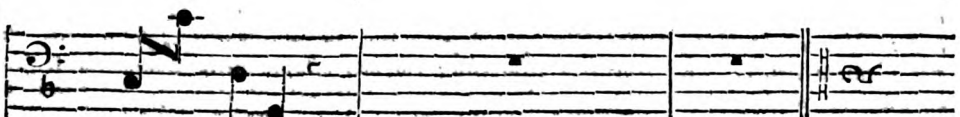
48.



men



men



men



6 7 4 3

T 2

Nel

**N**E' passati Terzetti abbiamo vedute delle composizioni fatte in istile Fugato (a) ma che non sono vere Fughe, secondo il modo di far le Fughe d' oggi giorno, (b) perciò sarà bene passar ad esaminare una Composizione che abbia la maggior parte delle condizioni che ricercansi per far una Fugha, secondo l' odierno stile, [c] onde mi son proposto darvi per Esempio il presente Terzetto, il quale potrà servirvi di norma per fare simili Composizioni.

Prima però di tutto convien avvertire il Lettore, che questa Fuga (eccettuati due piccoli passi consistenti in sole due Note) sta bene considerata le parti da per sè sole senza l' ajuto del Basso che suona, (d) onde ancor noi l' esamineremo senza detto Basso. In secondo luogo, essendo lavorata questa Composizione in maniera che gli Strumenti, cioè i Violini, e la Violetta faciano ancor essi l' intreccio della Fuga, si son posti anche questi uniti alle parti cantanti. Avvertasi però che la Fugha resta sempre a tre parti, mentre quando cantano le parti si fanno tacer gli stromenti, ovvero si uniscono col Basso che suona per semplice rinforzo, e quando questi suonano si fanno tacer le parti, sicchè si sente sempre un Armonia di tre parti, sia che cantino le parti, sia che suonino gli Strumenti, e questo modo di comporre le Fughe non è già assolutamente nuovo, ma però è fatto per variar l' ordine comune di far le Fughe. [e] Ciò accennato, passiamo ad esaminare la presente Fuga.

Al num. 1. il Soprano propone il Soggetto, e siccome immediatamente tocca la Sesta del Tuono, così dà campo all' Alto di rispondere real-

[a] Dello stile Fugato se ne parlò all' Esempio Sesto annot. [q]

(b) Vedasi il detto Esempio annot. [p]

(c) Le condizioni delle Fughe, secondo il Moderno stile si sono accennate nel sopradetto Esempio annot. (p)

(d) Appresso i buoni Autori spesse volte si vedono Composizioni diverse, che stanno bene secondo tutte le regole, senza l' ajuto del Basso che suona; onde sarà bene osservar delle Composizioni di simil natura, per poterle Imitare. Si vedono i Duetti, e Terzetti da Camera del Clari, così pure le Canzoni Madrigalesche, ed Arie per Camera del N. H. Benedetto Marcello; ciò non ostante nelle Composizioni Concertate da due o tre voci, purchè non canti tutto il Ripieno, le parti per lo più si reggono dal Basso dell' Organo, a differenza de' Duetti, e Terzetti da Camera, e singolarmente detti da Tavolino, nel qual caso i Compositori per il passato gli hanno considerati da se, e senza il Basso continuo, come praticasi anche a giorni nostri nei Pieni delle Composizioni Ecclesiastiche dai Maestri più riguardevoli.

(e) Questo modo d' inviecciar una Fuga con parti cantanti e con Strumenti non è troppo antico, ma non può negarsi che faccia un bellissimo sentire. Non devonsi però usar sempre questa maniera di far Fughe, ma a tempo, e luogo secondo il buon giudizio del Compositore, il quale a forza d' artificj deve cercare di variare le sue Composizioni.

realmente, come in fatti fa al num. 2. (a) Si propone il Soggetto da per se solo per renderlo sensibile, e chiaro; nella risposta, benchè per l' istessa ragione principiata da per se sola, nondimeno per cominciare ad internarsi, e per mostrar che parte del Soggetto principale può star assieme con un altro Motivo, perciò al num. 3. si vede che il Basso cantante propone, o dicasi accompagna il Soggetto con nuovo Motivo, o sia attacco d' Imitazione, (b) ed in questo secondo Motivo si ritrova un Salto di Quarta maggiore, benchè di sua natura proibito, nondimeno permesso nello stile concertato con Strumenti, come in altro luogo fu detto sopra, purchè la Cantilena seco lo porti naturalmente, come succede nel presente caso.

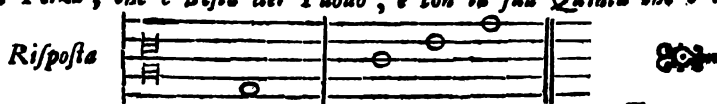
Siccome poi il Soggetto nella sua proposta, termina nel Tuono così nella risposta essendo reale, e cominciando alla Quinta del Tuono, necessariamente termina nella Quinta. Osservisi però con che artificio si ritorna nel Tuono, per poter rispondere al primo Soggetto con la terza parte. Si prende al num. 4. il secondo Motivo una Quinta sopra di quello fu fatto la prima volta, e perchè questo secondo Motivo non è

il

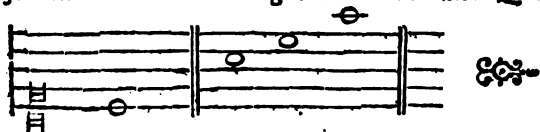
(a) Ogni qual volta un Soggetto non va a trovar la Quinta del Tuono, come Dominante potrà sempre aver le sue risposte reali, mentre le altre Corde fuori della Quinta son accompagnate con Corde coerenti al Tuono principale, come dall' Esempio seguente



sua Terza, che è Sesta del Tuono, e con la sua Quinta che è la Tonica.



Dominante. Tonica accompagnata con Terza, e Quinta. Di qui si vede che tutte le Fughe che vanno alla Quarta sono reali.



Tonica Sesta accompagnata con Terza che è la Tonica, e con Sesta che è la Sottodominante. Di qui si vede che tutte le Fughe che toccano la Sesta possono essere reali.

(b) Del far le Fughe con più Soggetti ne parlano moltissimi Autori, fra gl' altri il P. Zaccagni Prat. di Mus. par. 2. lib. 4. cap. 21. pag. 268. Berardi Docum. Armon. Docum. 19. pag. 41. P. Zacca. Tevo Music. Test. parte 4. cap. 15. pag. 335. ove vi sono varj esempi. Gio: Giuseppe Fux Gradus ad Parnas. Exerc. 5. lez. 7. dopo che ha discorso de Contrappunti doppi.

il Padrone in questa Fuga; ma solo serve d'ajuto, e d'ornamento; perciò senza alcuna difficoltà comincia alla Quinta della Quinta, mentre esso secondo Motivo entra dove trova luogo d'entrare, e ciò è da notarsi attentamente. (a) Se poi con questo secondo Motivo del Soprano al num. 4 si rispondesse realmente al secondo Motivo del Basso al n. 3. si andrebbe a dritta fuor di Tuono, perciò si risponde solo d'Imitazione, ed a questa risposta si vede rispondere l'Alto al num. 5, ancor esso per semplice Imitazione, e con queste Imitazioni si conduce la Cantilena al Tuono Fondamentale. Se lo Studioso si prenderà la briga di ben osservare la proposta, e la risposta del primo Motivo, e l'intreccio che si fa col secondo Soggetto, avrà veduta tutta la presente Fuga, mentre come si vedrà questa è raggiata tutta con questi due Motivi, uno, il primo posto nelle sue Corde proprie, e realmente fatte le risposte; e l'altro usato sempre per via d'Imitazioni, e così prenderà norma di far le Fughe, le quali quando siano ben fatte, si vedono raggrate sempre cogli stessi Motivi. [b]

Giunto dunque col secondo Motivo intrecciato per via d'Imitazioni, alla Corda del Tuono, si vede al num. 6. che il Basso cantante risponde al Soggetto principale, e l'Alto al num. 7. accompagna questa risposta col secondo Motivo nell'istessa maniera che il Basso accompagnò la prima risposta dell'Alto; al num. 8. e 9. si vede di nuovo l'istesso intreccio del secondo Motivo che si vidde al num. 4. e 5. con questa differenza che ivi l'intreccio fu fatto nella Quinta del Tuono, che poi passò al Tuono, e qui si fa nel Tuono; ed in questo luogo è degno d'osservazione il modo con cui si fa quest'intreccio, mentre variato il Tuono si usano gli stessi Intervalli, e Figure che si usarono di sopra (c) ma perchè di sopra questo intreccio fu fatto con sole due parti, e qui vuol farsi con tutte tre, e non avendo luogo la terza parte d'intrecciar questo secondo Motivo, si vede al num. 10. un semplice accompa-

(a) Osservisi quel che altra volte si è detto dell'Imitazioni.

(b) Benchè nel progresso di una Fuga non sia assolutamente necessario far così attaccati, o al Motivo se Fuga d'un sol Soggetto, o ai soggetti se Fuga di più Motivi; nondimeno sempre si riputerà migliore quella Fuga che sarà raggiata sopra gl'istessi Motivi, tanto più se questi saranno Contrappunti doppi, com'è nel nostro caso, e che sia vera la prima proposizione si osservino i buoni Compositori che introducono alle volte qualche passo, non che sia straniero, ma coerente al Soggetto, o ad uno de' Motivi. Questo però dagli Autori che stanno sul rigore, vien proibito.

(c) Variato il Tuono, ed usati gl'istessi intervalli, altre volte si è detto che un simil modo di procedere dicesi rivolto, e de' rivolti in altro luogo si è parlato, dove rimetto il Lettore.

pagnamento che fa il Basso cantante, nel quale sarà bene osservare la maniera colla quale canta; propria solamente della parte del Basso. (a)

Perchè poi con questo intreccio del secondo Motivo, l' Autore vuole andare a trovar la prima Cadenza nella Corda del Tuono, volendo condurre le parti naturalmente, e senza stiracchiatura, gli è convenute prolungar quest' intreccio, nel quale si vedono brevi Modulazioni che conducono al Tuono principale con mantener sempre l' istesso ordine di cantare, e l' istesso ordine di Dissonanze. (b)

Giunto alla prima Cadenza secondo la regola deve fare il rivolto della Fuga, e questo si vede far cogli Strumenti allorchè al num. 11. il Primo violino suona il Soggetto nella Quinta del Tuono, ed il secondo Violino al num. 12. accompagna col secondo Motivo il Soggetto principale, nel qual tempo la Violetta al num. 13. propone di nuovo parte del Soggetto principale alla Quinta parimente del Tuono, e questo serve non solo per far sentire più che mai il rivolto, ma ancora per preparare la Modulazione che vuole introdurre, e perciò si vede al n. 14. e 15. come con una piccola Imitazione, la quale è cavata dal Motivo secondo, passa alla Terza del Tuono, (c) e si veda come la Violetta al num.

(a) La parte del Basso ha la sua propria Cantilena, e perciò non sarà bene che canti come un Alto, o come un soprano, ma sarà necessario che canti soltanto, purchè questi Salti siano regolari, e ben adattati. Vedasi il P. Terzo cit. par. 2. cap. 16. pag. 83. Si osservino i buoni Pratici, e si vedrà come debba disporfi il Basso cantante.

(b) Si può prolungare, ed abbreviare un Motivo, specialmente per far qualche Modulazione nel decorso di una Fuga, o pure per giungere con naturalezza a qualche Cadenza. Il tutto consiste nel saperlo allungare, o abbreviare, val a dire che volendolo allungare si deve osservare l' istesso ordine di Cantilena, e non si deve allungare a caso, ma con molto giudizio. Così pure volendolo abbreviare, non si deve abbreviare in qualsivoglia parte del Motivo, ma in quel luogo, dove lo porta la natura della Cantilena, ed in ciò deve usarsi ogni studio dal Compositore, il quale esaminando le Composizioni de' buoni Autori troverà spesso di questi passi, o allungati, o abbreviati. Avvertasi che l' allungare questo Motivo, o sia Soggetto d' Imitazione, chiamasi anche Andamento formato coll' istesso Motivo, che nel presente caso è di Settima, perchè come si vede dal Basso, discende, di Quinta e ascende di Quarta con Settima ad ogni Nota del Basso, ed ecco che coll' istesso Motivo si forma un Andamento, dal quale se ne ritraggono due vantaggi, l' uno della Modulazione, perchè passa accidentalmente di Tuono in Tuono, l' altro che l' istesso Motivo non si interrompe, anzi lodevolmente si sostiene a fine di non introdurre nella Fuga alcuna cosa aliena da quanto si è proposto, acciocchè la Fuga non riesca un zibaldone, o un mostro di più capi. E se bene da eccellenti Maestri siano stati nelle loro Fughe introdotti varj Soggetti, o reali, o del Tuono, o d' Imitazione furono sostenuti sino al fine; coll' introdurre or l' uno, or l' altro, col vidurli tutti assieme nel fine, acciocchè conosca non esser introdotti a caso, e per riempitura; il che non è lodevole.

(c) Si osservi bene il modo di Modulare, cioè di passare d' uno in un altro Tue-

num. 16. serve di solo accompagnamento a questo picciolo intreccio.

Passato alla Terza del Tuono propone al num. 17. il primo Soggetto accompagnato dal secondo Motivo al num. 18. nel qual tempo i Violini si uniscono col Basso che suona, e questo per semplice rinforzo. Al num. 19. prende il secondo Motivo col primo Violino intrecciato al num. 20. col secondo Violino, per semplice Imitazione, ed accompagnamento dalla Violetta al num. 21. Questi accompagnamenti della Violetta servono per dar le Consonanze che mancano al Basso che suona; onde di qui si ricaverà che il Basso che suona, benchè non sia parte componente la Fuga, non deve perdersi di vista, anzi acciò non sia privo di Consonanze, quelle che mancano da' Soggetti posti nelle parti più nobili devono porsi nelle parti meno nobili. (a) Con quest' intreccio del secondo Motivo si torna nel Tuono principale, il quale mai deve perdersi di mira, e quivi giunti, con nuova Imitazione del secondo Motivo usata dal secondo Violino al num. 22. si va a trovar la Quinta del Tuono.

Queste Imitazioni sono quelle che fanno tutto il giro per la Modulazione nella presente Fuga, onde devonfi bene osservare. Nel principio di questa Fuga si son poste le parti cantanti senza Strumenti per qualche tempo, e ciò è stato fatto per stabilir bene il Soggetto, e per usare l' intreccio, del quale l' Autore si è voluto servire per la condotta di questa Fuga; ma per dare una certa tal qual proporzione fra le parti cantanti, e gli Strumenti, avendo questi fatto parte del rivolto della Fuga, e modulato alla Terza, dopo che si sono introdotte due parti cantanti co' due Motivi, si sono di nuovo fatti sentire gli Strumenti per due raggioni, una perchè così facendo ne nasce un certo tal qual grazioso scherzo fra le parti cantanti e gli Strumenti. L'altra ragione si è che più facilmente si possano usar cogli Strumenti certe Modulazioni, che

---

no, mentre in questo principalmente consiste la bellezza di una Composizione, e quando più le Modulazioni saranno naturali, tanto più saranno belle, e perciò devono assolutamente sfuggirsi tutte quelle Modulazioni che vengono stracchiate, e sarà meno male il modular poco, e bene, che il modular molto, e male.

(a) Le parti più nobili, o più sensibili all' udito sono l' estreme, val a dir la più Acuta, e la più Grave, onde le parti di Mezzo saranno le meno nobili, e perciò fra le parti degli Strumenti la Violetta ( quando non faccia essa il Basso ) sarà la parte meno nobile, ed in essa dovranno porsi quelle Consonanze che mancano al Basso ne' Motivi della Fuga, mentre come osserva il Bononcini *Mus. Prat. parte 2. cap. 6. pag. 76.* Con le parti estreme si proceda più regolarmente, perchè sono le maggiormente comprese dall' udito, e se in quelle di mezzo accaderà alle volte qualche cosa che non sia ben regolata ( al parere del Zarl. nelle sue *Ist. Arm. part. 3. cap. 61.* ) Si potrà sopportare,

che colle parti cantanti, mentre il passo che si vede al num. 22. è più sonabile che cantabile; (a) tanto più che in questa guisa si fa una certa proporzione di misura fra il canto, ed il suono. [b]

Passato che è l' Autore alla Quinta del Tuono propone al num. 23. il Soggetto principale accompagnato al num. 24. dal secondo Motivo. Suppongo che il giudizioso Lettore avrà già osservato che questo Secondo Motivo è Contrappunto doppio, e siccome se n' è parlato, perciò non replico il già detto.

Vorrei poi che con attenzione si osservassero le Imitazioni del Secondo Motivo poste al num. 25. 26. coll' Imitazione del num. 25. si torna nel Tuono principale, e con quella del num. 26. si passa con somma facilità alla Quarta del Tuono, ed eccovi un modo facilissimo di circolare i Tuoni, o siano le Modulazioni sempre coerenti al Tuono principale. In questo luogo si propone il Soggetto il *D lasolre* Quinta del Tuono, s'accompagna col secondo Motivo parimente in *D lasolre*, colla prima Imitazione del secondo Motivo si va in *G solreut* corda del Tuono, e rispondendo realmente con la seconda Imitazione si va senz' avvedersene alla Quarta del Tuono, onde in un picciolo giro, vi è la Dominante, la Tonica, e la Sottodominante. (c.)

Si veda, come per non lasciare alcuna parte vota al num. 27. si fa un'altra Imitazione del secondo Motivo, la quale serve ancora per più stabilire, la Quarta del Tuono nel qual passa. Si osservi in oltre, come nel tempo che fa il sopradetto giro di Modulazioni con le Sopradette

Tomo I,

V

Imi.

[a] Regolarmente parlando, nelle parti cantanti son proibiti tutti i Salti di Settima, come osserva il P. Tevo cit. par. 2. cap. 16. pag. 84. Il principale motivo però per cui si proibiscono questi Salti si è perchè sono difficili da cantarsi, e perciò il Zarl. Inst. Arm. par. 3. cap. 37. pag. 187. dopo aver detto doverli schivare più che si può li movimenti separati, dice: conciosiache tali distanze oltra che sono più difficili da cantare (essendo che non così facilmente si possono formare le voci) Siccome poi negli Strumenti non vi è questa difficoltà, così in essi si potranno più facilmente usare questi salti.

(b) Veramente non è necessario in una Fuga intrecciata con Strumenti che vi sia una giusta proporzione d'uguaglianza fra le parti che cantano, e quelle che suonano, ma se vi sarà tal uguaglianza di misura sarà molto bene.

(c) Ogni qual volta il Compositore si ritrovi nella Quinta del Tuono, non potrà passare alla Quarta se prima non tocca la Fondamentale, perchè non si può passare agli estremi se non si tocca il mezzo. E facile da vedere che la Tonica è la Corda media fra la Dominante, e la Sottodominante, mentre la Tonica considerata come Quarta della Dominante, s'accompagna con Terza, e Quinta, così pure s'accompagna con Terza, e Quinta considerata come Quinta della Sottodominante, e dalla Tonica si può passare sì alla Quinta che alla Quarta del Tuono onde si vede esser essa la Corda media fra queste due, e perciò sarà necessario che questa si tocchi ogni qualvolta si vuol passare da una in un'altra Modulazione.

Imitazioni, il Basso modulando ogni quarto di Battuta per Quarta fa un bellissimo giro in poco tempo, ma con questo si vien a cader nella Quarta del Tuono, già prima indicata, stante che il Soggetto per sua natura nella seconda Nota passa alla *Media*, o sia Terza della *Sottodominante*, sicchè richiede necessariamente che sia condotto alla Quarta del Tuono, e in qualunque Soggetto, prima si esami, e rilevi tutte le sue qualità, essendo chiaro che ogni Soggetto ha le sue particolari qualità, e perciò deve il Compositore farle risultare.

Al num. 28. si vede il Soggetto nella Quarta del Tuono accompagnato al num. 29. col secondo Motivo. Questo primo Soggetto parrebbe che in certa maniera potesse considerarsi risposta del Soggetto posto al n. 23. ma perchè se fosse risposta sarebbe totalmente fuor di Tuono, perchè risponderebbe alla Settima, [a] perciò deve considerarsi come proposta del nuovo Tuono nel quale si è passato, e questo più chiaro si vede se si consideri il Basso cantante al num. 30. il qual accompagna questi due Soggetti con Corde relative sempre al Tuono di *C solfaut*, anzi resta fuor di dubbio il fin qui detto, vedendo che con tutte tre le parti si fa Cadenza in *C solfaut*.

Si potrà ben dire risposta di quest' ultimo Motivo quella che si vede nel secondo Violino al num. 31. essendo risposta alla Quinta di *C solfaut*. Questa risposta si vede accompagnata dal suo secondo Motivo posto nel primo Violino al num. 32. il quale conduce al Tuono principale, e questo tanto più si scopre allorchè la Violetta al num. 33. prende parte del primo Motivo in Tuono parimente di *G solreut*. [b] In questo luogo, come pure di sopra al num. 13. la Violetta risponde all' Ottava sotto del primo Motivo, e da ciò si vede chiaramente che l' istesso Soggetto può da per se stesso intrecciarsi. Al n. 34. e 35. abbiamo l' istesse piccole Imitazioni che sopra si videro al num. 14. e 15. e siccome quelle, fatte nella Quinta del Tuono, passarono alla Terza, così queste essendo nella Corda del Tuono passano alla Setta, onde il passo che fanno gli Strumenti in questo luogo cominciando dal num. 31. fino alla sua Cadenza, e l' istef.

(a) Di sopra in altri Esempj s' è detto con l' Angleria che, fatta sentire una Fuga nelle sue Corde proprie del Tuono, si potrà rispondere per Seconda ..... per Settima ma ciò deve si intendere di quelle risposte che non distruggono il Tuono antecedente senza passar per i mezzi, come succederebbe in questo caso, se il Soggetto posto nell' Alto in *C solfaut* volesse dirsi risposta del primo Soggetto posto nel Basso in *D lafolre*. Tanto più che ogniqua volta si passerà in Tuono, o diverso, o contrario a quello in cui fu fatta la proposta, allora il Soggetto che si ripiglia non deve dirsi risposta, ma nuova proposta.

(b) Rispondendo in una Fuga per Quinta, ogni qual volta si risponda al Soggetto posto nella Quarta del Tuono, la risposta sarà sempre nella Corda del Tuono come chiaramente si vede, onde dalla Quarta si passa al Tuono quasi per necessità.



istesso affatto del passo che fecero di sopra cominciando dal num. 11. fino alla sua Cadenza, e solamente differisce in questo che il primo è fatto in un Tuono, ed il secondo in un altro; il primo è fatto nella Quinta, e passa alla Terza, il secondo è fatto nel Tuono e passa alla Sesta, onde questo passo è un rivolto reale del passo antecedente, e per conseguenza produce l'istessa Armonia. [a]

Modulato che ha alla Sesta prende al n. 36. il Soggetto accompagnato dal suo Contraloggetto al num. 37. ma perchè non vuol fermarsi in questo Tuono, perchè ne' Tuoni minori la Sesta è la Corda più lontana di Modulazione che vi sia, siccome ne' Tuoni maggiori la Terza è la più lontana, e ciò deve intendersi delle Modulazioni omogenee al Tuono che sono Quinta, Quarta, Terza, e Sesta, perciò volendosi avvicinare verso il fine, prolunga un pocchetto il primo Motivo, dove al n. 38. vi si vede una piccola Imitazione, e si porta di nuovo alla Quinta del Tuono. Osservisi che in questo luogo si canta con due sole parti, e questo per far un nuovo scherzo, come fece al num. 17. e 18.

Passato che è alla Quarta del Tuono non prende il Soggetto in *C sol-faut*, ma lo prende nella sua risposta che vien ad essere nella Corda del Tuono nel quale di nuovo si passa, e ciò si vede dall'accompagnamento del secondo Motivo al num. 40. indi, acciò in questa Fuga non vi sia alcun passo non maneggiato, e che possa dirsi superfluo, [b] si vede al num. 41. 42. e 43. l'istesso passo che videsi al num. 8. 9. 10. Il passo è l'istesso per l'appunto, onde merita l'istesse riflessioni che sopra; se non che varia sul fine, e questo a solo oggetto di variare, e per far vedere di più come un passo istesso può condursi in diverse maniere; anche qui si fa Cadenza come si fece di sopra, ma qui col Basso si fa Cadenza di grado per poter introdurre la Conferma che si vede al num. 44. col primo Motivo, ed al num. 45. col secondo; e quest'artificio deve bene osservarsi, mentre oltre la Conferma, si finisce ancora co' due Soggetti proposti, e si vede parimenti per più confermare questo ultimo artificio, replicar l'istesso passo dagli Stromenti al num.

(a) I rivolti reali producono sempre l'istessa Armonia, e solo variano nella posizione, onde se in un luogo conducono in un Tuono, nell'altro luogo condurranno in un altro Tuono, ma col'istessa proporzione, val a dire: Se un passo fatto nel Tuono, condurrà alla Quarta, il suo rivolto reale fatto nella Quinta condurrà al Tuono, e perciò nel nostro caso la Terza del Tuono essendo Sesta della Quinta dalla Quinta si passa alla Terza del Tuono, e nel suo rivolto fatto nel Tuono, necessariamente si passerà alla Sesta.

(b) Se in una Fuga non vi sarà alcun passo che non sia maneggiato, sarà sempre cosa buona, questo però non è assolutamente necessario, basta che siano ben maneggiati i Soggetti, che questo è il fine principale che deve proporsi ogniuno che far voglia simili Composizioni.

46. e 47. al qual passo serve per accompagnamento la Violetta al num. 48. Oltre a far sentir , maggiormente la Conferma con quest' ultimo passo degli Strumenti, serve anche per non terminar mozzo, come succederebbe se anche gli Strumenti cessassero, al cessar delle parti. Serve in oltre per terminar in principio di Battuta, mentre le parti terminano nel terzo quarto di Battuta, (a) e di più terminando cogli Strumenti, si termina con maggior energia.

In oltre questa doppia Conferma serve in luogo dello stretto, il quale in questo Soggetto non si sarebbe potuto far a proposito, e perciò si vede in molti Autori che allorché non si può far lo stretto, o allargano il Motivo, come ha fatto Benedetto Marcello nell'ultimo finale del *Miserere* volgare, e come hanno fatto altri, ovvero usano il passo di Conferma, come succede in questo caso.

Nel decorso di questa Fuga si è veduto più volte il secondo Motivo posto non per accompagnamento del primo Soggetto, ma per scherzar colle parti per via d' Imitazione col detto secondo Motivo. Insegnano alcuni buoni Maestri che proposto, e risposto con tutte le parti ad uno, o più Soggetti sia bene alle volte introdurre qualche Divertimento, il quale abbia qualche coerenza colla Cantilena del Soggetto, ma questo Divertimento fosse ancora de' più migliori, ogni qual volta in una Fuga a più Soggetti, si facesse con uno de' proposti Motivi, facendolo col Soggetto principale, non sarebbe più Divertimento, perchè il Soggetto principale è costitutivo della Fuga, onde in tal caso sarebbe necessario farlo col Soggetto meno principale, sia col secondo, o col terzo, se Fuga di tre Motivi, sia ancor col quarto, se Fuga di quattro Soggetti. Ora il nostro Autore si è appunto regolato in questa forma, e perciò sono degne d' osservazione anche per questa parte quelle Imitazioni che vedonsi fatte dalle parti con questo secondo Motivo, e siccome questo Divertimento può farsi in più maniere, così in diverse maniere si vede fatto in questa Fuga. (b)

Osservisi in fine la qualità di questo Soggetto, come vezzoso, come  
ga-

(a) Vedasi l' *Esempio primo annot.* (u) E ben vero che in tempo Ordinario il terzo quarto di Battuta può considerarsi come posizione di mano, ma però sarà sempre meglio terminare in principio di Battuta.

(b) Il Divertimento però in una Fuga non credasi necessario, mentre il fine principale della Fuga, si è proporre, rispondere, rivoltare, e modulare il Soggetto, anzi i nostri Antichi stavano così attaccati a questo rigore, che avrebbero stimato commettere errore, se avessero lasciato di mira il Soggetto, per far qualche altro intreccio, che col Soggetto non fosse lavorato, ma i Moderni sapendo che una delle cause del diletto nella Musica è la variazione, non hanno questi scrupoli, e non si può negare che il ritrovato del Divertimento, quando sia ben ragguato, non sia una cosa buona, purché sia dedotto da uno de' Motivi prodotti.

galante si rende dall' andamento sincopato, e dal Salto di Sesta minore, talchè non ha in se quell' arido, quel tetro de' Soggetti a Gappella, il carattere de quali consiste principalmente in far spiccare l' artificio; al contrario ne' Soggetti di stile Concertato di poche parti a solo, devesi far spiccare oltre l' arte, con non poca moderazione, singolarmente il dilettevole, il cantabile che è il distintivo di tale stile, che deve spiecare soprattutto.

Osservata la Fuga, converrà dar uno occhiata al Basso che suona, e si vedrà che questo è Basso detto Continuo, val a dire che col Basso che suona non si ha alcun riguardo o a proporre, o a rispondere ai Motivi, ma solo si ha la mira che questo serva di Basso, e Fondamento; si dice ancora Basso continuo, perchè suona sempre senza mai fermarsi e cammina con Note di poco valore, sicchè si sente un continuo passaggio. Si vede nel decorso di questo Basso un continuo giro di Modulazioni, ed osservando le parti senza il Basso si vedono delle Dissonanze, le quali comparate col Basso che suona fanno diversa figura, e questa cosa si deve bene osservare, perchè alcune Note che tra le parti non discordano, discordano però col Basso Continuo, ed altre che discordano fra le parti in una maniera, discordano col Basso in un'altra. Non tutte le Fughe si fanno col Basso continuo, ma alcune sì, alcune nò, secondo la qualità de' Soggetti, tanto più che lo stile Concertato richiede condotta diversa dallo stile Ripieno, nel quale il Basso Continuo non si considera che per un semplice accompagnamento. Quando le Fughe non si fanno col Basso Continuo, allora il Basso che suona va colla parte più bassa che canta, quando si fanno col Basso continuo, allora, o mai, o di rado il Basso che suona va colle parti cantanti, ma solo fa il Fondamento alle medesime. [a] Desidero che siano ben osservate le Fughe sì nell' una che nell' altra maniera, affinchè non si perda anche l' uso di far le Fughe, come pare che pur troppo a giorni nostri possa succedere, specialmente nella nostra Italia, e questo per la poca volontà che hanno alcuni di studiare, ovvero perchè alcuni vogliono fare i Compositori, senza aver appreso tutto ciò che si ricerca per esser buon compositore; e poi questi tali vanno dicendo che le Fughe non devono usarsi perchè sono anticaglie, e non recano diletto, ma di questi tali si può dire con verità: *hi autem quaecumque quidem ignorant blasphemant.*

ESEM.

---

(a) Vedasi il P. Tevo citato. parte cap. 11. pagina 319.



# ESEMPIO OTTAVO.

C A N O N E

DI GIUSEPPE BERNABEI

NELLA MESSA DA MORTO.

---

---

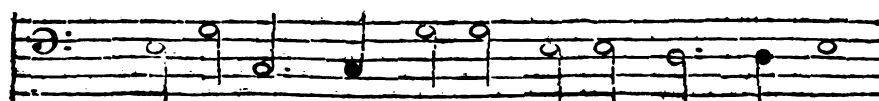
1. TRINUS IN UNO

C A N O N

2. DIAPENTE, ET DIAPASON.



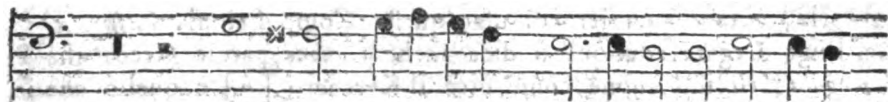
Ho sti as & pre ces



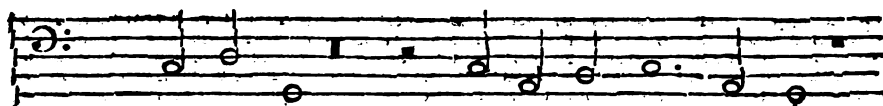
ti bi Do mi ne lau dis of fe ri mus



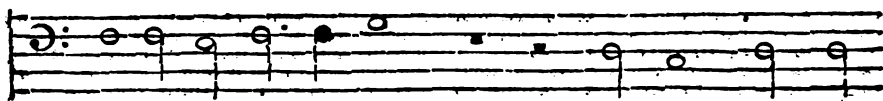
tu su sci pe pro a ni ma bus il lis



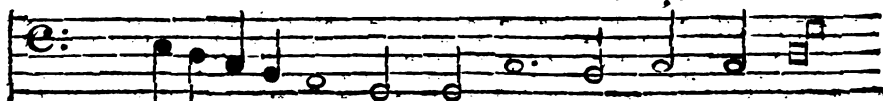
qua rum ho di e memo ri am



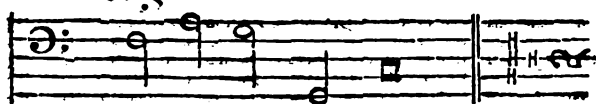
fa ci mus fac e as Do mi ne



fac e as Do mi ne de mor te tran-



si re ad vi tam ad vi-



tam ad vi tam

**F**In adesso ho poste per Esempi per lo più Fughe, o Composizioni in stile Fugato, ma perchè è mia intenzione condurle il Lettore in tutte, o quasi tutte le cognizioni che ricercansi per esser buon Compositore di Musica, ho stimato bene darli anche qualche Esempio delle Fughe Legate [ essendo tutte le passate Fughe Sciolte, ] [ a ] Io non voglio

(a) Quasi tutti gli Autori dividono le Fughe in Legate, e Sciolte, le Legate son quelle che noi chiamiamo col nome di Canone, le Sciolte son quelle che noi diciamo Fughe. Si vedano gl' infrascritti, ed altri Autori.

glio, ne posso darli tutti gli esempi delle Fughe Legate, mentre queste si fanno in tante, e si varie maniere, che vi vorrebbe uno studio di anni, ed anni per arrivare a possederne una perfetta notizia; ed un grosso Volume non basterebbe per ben trattarne, onde mi ristringerò a darne solamente qualche esempio, acciò anche in questo stile si veda il modo di potersi contenere, lasciando poi che lo Studioso osservi negl' Auri le varie, e tante maniere di usar queste Composizioni. (a)

La Fuga Legata adunque si dice anche *Canone* parola Greca che vuol dire *Regola*; ed il Canone come dice il Kyrchero [b] è quello che scritto in una sola parte, si canta però da più voci, e questo succede per lo più col mezzo di alcuni segni, ma tutte queste, ed altre cose le potrà il Lettore osservare meglio ne' Autori che trattano di questa materia, onde non mi estendo altro sopra di questo. (c)

L' Autore del Canone presente è Giuseppe Bernabei fu Maestro di Cappella dell' Elettore di Baviera, Uomo insigne nella Musica, e che ha lasciate molte Composizioni piene d' artificio, e di eleganza come potrà vedere ciascuno che abbia occasione di esaminarle.

Venendo adunque all' esame particolare di questo Canone, o sia Fuga Legata, [d] si vedrà al num. 1. il titolo dirò così del Canone, il quale

[a] *Zarl. Inst. Arm. par. 3. cap. 51. pag. 212. e seg. D. Nicola Vicent. Prat. Musie. lib. 4. cap. 38. pag. 89. e seg. Artusi Arte del Contrap. par. prima pag. 31. Berardi Docum. Arm. lib. 2. Docum. 1. e seg. pag. 86. e seg. Bononcini Mus. Prat. par. 2. cap. 12. pag. 103 e seg. P. Zacconi Prat. di Mus. lib. 3. cap. 4. e seg. pag. 132. e seg. P. Tevo Mus. Test. par. 4. cap. 14. pag. 332. e seg.*

[b] *Lib. 5. Musurg. cap. 20. pag. 383. Canones vocantur omnes illæ Symphoniae quæ in unam clausulæ vocem pro diversa inceptione, & polyphona ratione diversas voces reddunt, Canones dicti, idest regulæ.*

[c] Oltre gli Autori citati si veda nel 3. lib. del Palestrina la Messa intolata: *Repleatur os meum: Si veda nelle Messe di Costanzo Porta. Si veda la Messa de Morti del Bernabei, ed in quasi tutti gli Autori Antichi, come in Josquinio, Giovanni Mouton, Obrecht, Willaert, ed altri, si troveranno quà, e là Canoni di diverse maniere.*

(d) Due furono le opinioni appresso gli Autori del Secolo XVI. l' una vuole che le Fughe Legate chiamansi Canone, il che vedesi praticato da molti degli Scrittori cit. all' annot. (b) e (d) l' altra che debbano dirsi Fughe Legate, o Conseguenze, come insegna il *Zarl. Inst. Arm. par. 3. cap. 54.* Da queste due opinioni ne nasce la terza, la qual si serve or d' un vocabolo, or d' un altro degli accennati, come fu praticato dal Palestrina, il quale abbenchè per lo più nelle sue opere si serva del vocabolo di Canone, tuttavia nel lib. 2. delle Messe usa il vocabolo di Fuga nella Messa ad Fugam, che è tutta composta in Canone doppio, ed essendo a quattro voci è scritta in due sola parti. L' istesso fu praticato dal P. Costanzo Porta, contuttochè egli fosse Condiscepolo del Zarlino, non ostante nel Libro primo delle sue Messe unisce la Fuga Legata, e la Sciolta, e si serve de' due Vocaboli di Ca-

le serve per spiegare, e dichiarare a quante voci debba cantarsi questa Composizione, e dalla voce *Trinus* si capisce benissimo che deve cantarsi a tre voci. (a) Si dice *Trinus* in una perchè tutte tre le voci si consentono in una sola parte; onde tal sorta di Canoni si dicono anche: *Trinitas in unitate: Omne trinum perfectum: Sic trium series una: Tres in unum*; ed altri simili termini espressivi tra parti cantanti, scritti in una sola parte. [b]

Per saper poi quali debbano offer queste voci si veda al num. 2. dove dicendosi *ad Diapente*; & *Diapason*, s' intende che debba cantarsi una Quinta sopra da una parte, e dall' altra un Ottava sopra, e che prima entrerà la parte che deve cantar per Quinta, e poi quella che deve cantar per Ottava; e così facendo riflessione che si stia nelle Corde proprie delle parti, si vedrà che la seconda parte che entrerà dopo la Giuda, sarà il Tenore, e la terza parte sarà l' Alto, (c)

Per saper finalmente quando debbano entrar queste parti si osservi al num. 3. il Segno S. che si chiama Presa, o Ripresa, posto la prima volta sopra la terza Nota del Canone, e la seconda volta posto dopo sei Note sopra la prima pausa. Questo segno dimostra che la seconda parte deve entrare dopo due Battute di tempo a Cappella, o sia dopo il valore di due Semibrevi, e la terza parte deve entrare dopo il valore di

Tempo 1.

X

cip.


none, e di Fuga, come nell' ultimo Agnus Dei della Messa de Beata Virgine a quattro, servendosi del solo vocabolo di Fuga, e nella Messa Audi Filia a sei si serve nell' ultimo Agnus Dei d' ambedue i vocaboli nel seguente modo: Canon in Diapente remissum cum septem vocibus. Fuga duorum temporum. Stantechè l' istesso Soggetto serve si per Canone che per Fuga. L' istesso vedesi nell' ultimo Agnus Dei della Messa a sei intitolata la, Sol, Fa, Re, Mi, ove nota: Canon. Fuga unius temporis in Diatessaron remissum, & trium temporum in Unifono: cum octo vocibus.

(a) In tutti i Canoni che si pongono senza risoluzione si suol porre il titolo, vel a dire il modo di risolver detti Canoni, se non si volessero imitare alcuni Antichi, i quali alle volte non vi ponevano altro che questa parola: Canon, nel qual caso D. Nicola Vicen, cit: li chiama indovinelli; ed altre volte vi ponevano certi Enigmi curiosi, che conveniva aver buon acume per scioglierli.

(b) Vedasi il Berardi cit. ed il Padre Martini nel primo Tom. Ist. Mus. car. 1. car. 37. e car. 335.

(c) Questa aggiunta che si fa al titolo si può fare in termini Greci, Latini, e Volgari. Chi non intendesse i termini Greci, e Antichi veda l' Indice posto dal P. Martini in fine del suo primo Tomo a car. 503. I termini poi di questa aggiunta servono per spiegare in qual modo debbasi risolvere il Canone, dicendosi V. G. Canone alla Quinta, alla Quarta, alla Terza, (e molte volte ancora si accenna, se la Quinta, o la Quarta) debba esser di sopra, o di sotto; che se assolutamente si dice alla Quinta, alla Quarta [ s' intende per lo più alla Quinta, alla Quarta ] superiore.


cinque Semibrevi. Sicchè comincerà il Basso il quale serve di Guida, [a] e dopo che averà cantato per due Battute entrerà il Tenore nella Corda di *Diafolre* Quinta di *G folreus* prima Corda dalla Guida, e dappoi che questa averà cantate cinque Semibrevi, e per conseguenza il Tenore ne averà cantate tre, entrerà l'Alto nella Corda di *G folreus* Ottava della prima nota della Guida, e con quest' ordine seguiranno tutti tre a cantare fino alla fine.

Ma perchè questo Canone è finito [b] e la prima parte, cioè la Guida terminerebbe due Battute prima che termini la seconda parte, cioè il Tenore, e cinque Battute prima che termini l'Alto, perciò al num. 5. si vede quest' altro segno  chiamato *Corona* [c] il qual segno denota il fine del Canone comune a tutte tre le parti, e perchè queste non terminino una prima dell' altra, ma insieme, dopo la *Corona* si aggiungono altre Note, la qual aggiunta si chiama *Coda*, (d) e questa pure si canta dalla Seconda parte, fintantochè la terza parte arrivi alla Nota coronata, ed affinchè si veda fin dove la seconda parte deve rispondere a questa *Coda*, al num. 6. si trova di nuovo un'altra *Corona*, la quale indica dove deve terminare la seconda parte. Onde da tutto ciò si ricava, che il Basso canta tutto questo Canone come sta, il Tenore aspetta due Battute, o il valore di due Semibrevi, indi entra col Canone, e lo canta tutto come sta fino alla seconda *Corona*; finalmente l'Alto aspetta cinque Battute; indi entra col Canone, e lo canta tutto come sta fino alla prima *Corona*: e perchè tutto quello che ho detto si possa distinta-

men-

[a] Per Guida s' intende quella parte che è la prima a cantare, la qual serve di guida conducendosi dietro le altre parti, anzi la parte che propone, oltre il vocabolo di Guida, vien chiamata anche Proposta, Tema, e Antecedente e le parti, che rispondono si chiamano Risposta, Conseguente.

(b) Il Canone si fa finito, ed infinito; il finito è quando non si torna da capo, ed allora, acciò tutte le parti terminano insieme, è necessario aggiungervi alcune note dette *Coda*. L' infinito è quando si ritorna da capo, ed allora la Guida in fine della *Cantilena* con qualche pausa, ovvero senza pausa torna di nuovo da capo nel tempo che l' altre parti terminano il Canone, e siccome in tal maniera si può cantare in infinito, perciò chiamasi Canone infinito, Aggiunge il P. Penna (*Alberi Musicali* lib. 2. cap. 20. pag. 113.) una *Coda* separata dal Canone, affinchè il Canone infinito possa divenir finito; è però un' opinione particolare di questo Autore, che non si trova praticata ne dagli Scrittori anteriori, ne posteriori ad esso.

(c) La *Corona* si chiama questo segno  che significa o pausa, o Nota comune, e siccome il Canone deve terminare con una Nota comune, perciò si segna in questa maniera quella Nota che serve di finale all' ultima parte, per far comprendere dove termini il Canone.

(d) *Coda* si chiama quell' aggiunta dopo la Nota coronata, la quale serve per unir le parti antecedenti con la *Cadenza* dell' ultima parte, e questa pur dovrebbe essere in Canone coll' altre parti finchè vi è luogo.



mente vedere, ripongo sotto gli occhi la risoluzione di questo Canone, alla quale s'aggiunge il Basso dell'Organo per far meglio spiccare la sostanza delle Modulazioni, e della condotta.

Prima di venire all'esame particolare di questa Composizione, avviso il Lettore che non si maravigli, se vede principiare la Composizione in Tuono di *G solreut*, e terminarla in Tuono di *C solfaut*, mentre ciò avviene, perchè questo Canone non è un pezzo da sè solo, e staccatto, ma è frapposto all'Offertorio de' Morti, nel quale vi è la ripresa, cioè dopo il Canone convien di nuovo ripetere *Quam olim Abraha* e perchè questa ripresa comincia in *F faut*, e stato necessitato l'Autore terminare in Tuono di *C solfaut*, essendo in tal guisa in mezzo di due Tuoni, mentre dal *C solfaut* si può con facilità passare sì in *G solreut*, come in *F faut*, essendo *C solfaut* Corda media di questi due Tuoni. Comincia adunque questo Canone in *G solreut*, per seguitare il Tuono dell'Offertorio, il quale è fondato in Tuono di *G solreut*, termina poi in *C solfaut* per la sopradetta ragione. Nè mi si dica che in tal caso non doveva far la ripresa in *F faut*, perchè rispondo che ciò sarebbe vero se si fosse fermato nel Tuono di *F faut*, ma essendovi passato come alla sfuggita, e per accidente condottovi dall'antecedenti Modulazioni non deve condannarsi se si è contenuto nella maniera antedetta; (a] tanto più che essendo tal Composizione a Cappella, e senz'Organo, (essendovi aggiunto l'Organo per puro comodo de' Cantanti, e non perchè lo richieda la composizione, la quale è fatta senz'Organo) non riesce sì strano il cominciare in *F faut* la ripresa, perchè non viene stabilita, e impressa tanto l'Armonia nell'orecchio degli Uditori, come quando s'accompagna coll'Organo, e casi simili al suddetto incontransi spesso nel Palestrina, ed altri Autori del Secolo XVI. in cui l'Organo non accompagnava i Cantanti contemporaneamente ma interpolatamente.




---

[a] Se si osserveranno gl'Autori Antichi, i Moderni, si troverà più volte cominciare un versetto in un Tuono, e terminarlo in un altro, purchè siano certi pezzi che stiano in mezzo ad altri, ed i Tuoni siano coerenti fra di loro, e questo si trova appresso gli Autori non solo nello stile a Cappella, ma ancora in altri stili.



6.

pre ces ti bi Do mi ne lau dis of fe ri mus

Domine lau dis of fe ri mus tu fu-

7. 6 4 3 5 6

9.

fe ri mus tu fu fci pe pro a ni ma bus il lis

tu fu fci pe pro a ni ma bus il lis

4 5 7 3 7 6 4 3 4 3

amabus

12.  
ma bus il lis qua rum ho.

11.  
qua rum ho di e me mo ri am

10.  
qua rum ho di e memoriam fa ci mus

5 6 2 6 4 3 5 6 3

15.  
di e me mo ri am fa ci mus fac

14.  
fa ci mus fac e as Do mi-

13.  
fac e as Do mi ne

3 6 6 6 6 4 3 5 6

cas

x8.

e as Do mi ne fac e as Do mi ne de  
17. 20.  
ne 16. fac e as Do mi ne de  
19.  
fac e as Do mi ne de mor te tran-  
4 3 4 3 3 6 4 3

21.

ne de mor te tran si re ad  
23.  
mor te tran si re ad vi tam ad  
22.  
fi re ad vi tam ad vi-  
5 6  
vitam

vi tam

vi tam

tam ad vi tam

5 6 4 3

**V**Enendo adesso alla Risoluzione si vede al num. 1. il Motivo il quale va alla Quinta del Tuono in tempo che rispondendo al num. 2. il Tenore alla Quinta necessariamente bisogna che risponda con determinar la Quinta del Tuono, ma perchè poi al num. 3. l'Alto deve rispondere nel Tuono, perciò la Quinta del Tuono si tocca solo alla sfuggita. Si offervì poi al num. 4. come si prosegue con Note equivocate (a) per dar campo alle risposte dell'altre parti al num. 5. e 6. e si veda come naturalmente si passa per la Quarta del Tuono, che di nuovo torna nel Tuono principale, ma anche questo come alla sfuggita, mentre si vede al num. 7. che la Guida replica il motivo (se si eccettui la prima Nota) nella Quarta del Tuono, e perchè al num. 8. la risposta è posta nel Tuono, coerentemente a quello seguita la Guida, onde la risposta che fa la terza parte al num. 9. non è relativa alla Quarta del Tuono come fa quella della Guida, ma bensì è relativa al Tuono principale, ed ecco l'effetto delle Note equivocate che in un luogo fanno l'Armonia d'un Tuono, e nell'altro fanno l'Armonia di altro Tuono; e da ciò si deve dedurre la seguente regola; che ogni Canone in cui la risposta sia  
alla

(a) Delle Note equivocate si veda la prima parte dell'Esempio Terzo annot. [p]

alla Quinta sopra, o alla Quarta sotto; l' Antecedente deve modulare alla Quarta sopra, o alla Quinta sotto; al contrario ogni Canone in cui la risposta sia alla Quarta sopra, o alla Quinta sotto, l' Antecedente deve modulare alla Quinta sopra, o alla Quarta sotto, e ciò a fine che i Conseguenti stiano entro il Tuono per quanto sia possibile.

In oltre si noti che in questo luogo vien a farsi il rivolto della Fuga con questo solo divario, che in principio si passò dal Tuono alla Quinta, e dalla Quinta al Tuono, e qui si va dalla Quarta al Tuono, e dal Tuono pare che con la risposta dell' Alto si vada alla Quarta; ma non è vero mentre il Basso seguita a star nel Tuono, ed ecco che sempre più cresce l' equivoco, e per conseguenza l' artificio; (a) e quest' artificio cresce ancor di più allorchè al num. 10. si replica di nuovo il primo Motivo, la qual cosa non è necessaria nel Canone, il quale essendo così legato ordinariamente fa quello che puole, e non quello che vuole. [b] Questo è certo però che sarà sempre più artificioso e più bello, se si manterrà il primo Motivo, perchè oltre l' obbligo che ha di seguitar colle parti quel che dice la Guida, si prende anche l' assunto di proseguire il Motivo. Si osservi che la Guida, e per conseguenza anche le altre parti spesso fanno pausa, e questo oltre le ragioni dette negli altri esempi, si fa ancora per dar campo alle risposte, e per render la Cantilena chiara, naturale, e senza stracchiature. (c)

Essendo poi il Motivo ripreso coll' ordine della prima volta, passa anche in questo luogo alla Quinta del Tuono, come si vede dalla risposta del Tenore al num. 11. ed in tal guisa si forma un buon intreccio, il quale cresce allorchè risponde l' Alto al num. 12. che con ottima grazia ritorna nel Tuono, e così si fa un buon misto, mentre si passeggia ora sul Tuono, ora sulla Quinta, ed ora sulla Quarta. Si osservi poi il progresso che fanno le parti in questo luogo, mentre oltre allo stabilire di nuovo la Quinta del Tuono, vanno sempre così equivocamente, che

Tomo I,

Y

sem-

(a) Si è osservato nell' altre Fughe che il Soggetto per lo più porta seco il Tuono di quelle Corde nelle quali si forma, ma in questo luogo si vede che il Soggetto serve di puro accompagnamento, il che sarà lecito di fare non solo nelle Fughe Legate, o siano Canonici, ma ancora nelle Fughe Sciolte, come si vede praticato dal Palestrina, e da altri Antichi non solo, ma anche da Moderni, come dal Clari, da Benedetto Marcello, dal Perti e da altri.

[b] Non è necessario nei Canonici mantener sempre il primo Motivo, perchè molte volte può succedere che questo non v' abbia luogo, e benchè in questo Canone si veda un continuo giro del Soggetto, tuttavolta, ancorchè questo non si vedesse in altra Canone, non toglierebbe però che non fosse Fuga, perchè sarà sempre Fuga ogni qualvolta la parte Conseguente dica, e ripeta, o in un Tuono, o nell' altro tutto ciò che ha proposto l' Antecedente.

(c) Delle pause si veda nella seconda parte dell' Esempio Terzo annot. [d].

sempre sono in caso di andare si alla Quarta si alla Quinta, si di ritornar nel Tuono, ed in fatti si vede toccar la Quarta, allorchè la Guida al num. 13. segue con tal Cantilena che, se sarà ben osservata, si vedrà imitare al contrario il passo fatto al num. 5. (a) ed eccovi un nuovo artificio che dopo aver replicato il Motivo, e dopo averlo passeggiato diversamente della prima volta [ mentre nel principio si toccò una sola volta la Quinta del Tuono, e qui si è toccata due volte ] (b) si seguita bensì la Cantilena coll' ordine superiore in quanto alla Modulazione, ma si varia la tessitura col porre un' Imitazione al contrario; dico Imitazione, perchè vi è qualche varietà d' Intervalli, come ben apparisce. Le risposte a questo passo mantengono sempre l' equivoco del Tuono, come si vede al num. 14. e 15.

Si osservi poi in questo luogo come per crescere coll' artificio si fa pausa minore di quello si fece per il passato, e questo si fa affine d' intrecciare un passo, o sia Motivo coll' altro, come si vede al num. 16. dove in tempo che il Tenore termina il Motivo antecedente, e l' Alto fa l' antidetto Motivo, s' introduce colla Guida il primo Motivo un Tuono più Basso. Questo Motivo preso un Tuono più basso vien ad essere alla Quarta della Quarta, la qual cosa forse non si sarebbe fatta, se nel decorso del Canone non si fosse servito più della Modulazione di Quarta, che della Modulazione di Quinta, ma siccome si è servito di questi Tuoni in maniera così equivoca, che non ben si distingue qual sia la Corda particolare di Modulazione, se la Quarta, o la Quinta, perciò non sarà gran fatto se si vede andare alla Quarta della Quarta, tanto più che la prima entrata di questo motivo serve per accompagnamento alla Cadenza, che fa il Tenore del Motivo antecedente in una Corda che stando alla Cantilena, ed alla risposta del num. 15. porta nella Quarta del Tuono, e da questa poi si passa alla Quarta della Quarta. Quivi pure s' osserva che per ben poter intrecciare una cosa coll' altra, l' entrata della Guida serve per parte di mezzo, e lascia si che il Tenore faccia da Basso, (c) ed in tal guisa si facilita la maniera di andar nella Quarta del Tuono e siccome in questo luogo si è preso il Motivo un Tuon più basso, così necessariamente anche le altre parti devono rispondere un Tuon più basso, come in fatti si vede  
al

---

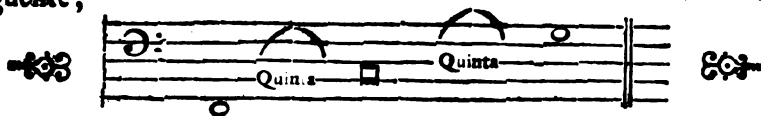
(a) Dell' Imitazioni al contrario ne parlano il Zarlino citato parte 3. capitolo 52. pagina 217. L' Artusi cit. par. prima pag. 31. Tovo cit. par. 4. cap. 12. pagina 322.

(b) E necessario per variare Armonia, passeggiar diversi Tuoni, e quando occorra come nel caso presente di dover passeggiar per Tuoni già maneggiati, si osservi di variare il modo di passeggiarli.

(c) Si veda all' Esempio primo annot. (c)



al num. 17. e 18. e così il Tenore fa il Motivo nella Quarta del Tuono, e l' Alto replica il Motivo alla Quarta della Quarta, e comincia in tal guisa ad impadronirsi del Tuono di *C solfaut*, nel quale si è già prefisso l' Autore di far Cadenza, tanto più che come può vedersi, non si va più a toccare la Quinta del Tuono di *G solvent*, e questo si fa per mantenere l' equivoco de due Tuoni Quarta e Fondamentale, ovvero Quinta di *C solfaut*, come pure non si sa se *C solfaut* sia Quarta del Tuono, o Fondamentale. E qui giova avvertire con Mons. Rameau, che la Nota principale del Tuono chiamasi *Tonica*, la Quinta chiamasi *Dominante*, e la Quarta *Sottodominante* perche ognuna di queste corrisponde in Quinta, colla *Tonica*, come brevemente si scorge dall' Esempio seguente,



Sottodominante. Tonica. Dominante

ed ecco come ogni Corda può avere i suoi Armonici in due modi, o *Armonicamente*, o *Aritmeticamente*, onde secondo le occorrenze se ne può servire il Compositore, massime nei Canoni, uno de particolari artifici per condurli a buon fine. Eccone l' esempio.



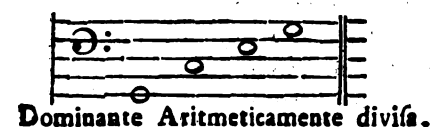
Tonica Armonicamente divisa.



Tonica Aritmeticamente divisa.



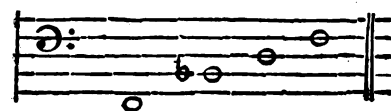
Dominante Armonicamente divisa.



Dominante Aritmeticamente divisa.



Sottodominante Armonicamente divisa.



Sottodominante Aritmeticamente divisa.

Da questa ultima divisione Aritmetica della *Sottodominante*, si vede quanto si scosta dalla *Tonica*, onde resta esclusa.

Nel tempo poi che l' Alto risponde a questo Motivo, la Guida al n. 19. propone un altro passo, col quale dalla Quarta del Tuono, va a toccare alla sfuggita il Tuono, o dicasi che va a toccare la Quinta del nuovo Tuono introdotto, indi passa alla Quarta del Tuono, o dicasi alla Fondamentale dove forma la Cadenza coll' istesso Motivo, col quale fu proposto il Canone, e così il Motivo principale non solo è seguita-

tato nel decorso della Fuga, o sia Canone, ma serve ancora per Cadenza, il che non solo contiene molto artificio, ma di più serve mirabilmente per terminar con buona grazia. (a)

Al num. 20. e 21. si vedono le risposte di quest' ultimo Motivo, e sempre con questo passo si vede maneggiata la Quarta del Tuono, ed il Tuono istesso, o dicasi il Tuono, e la Quinta del Tuono. Al num. 22. poi si vede la *Coda* che fa la Guida coerente al Tuono, la qual *Coda* è ripetuta dal Tenore al num. 23. e questa lo porta ottimamente nella Cadenza di *C solfaut*; ma perchè, come si disse, la Cadenza non resti imperfetta, al num. 24. si vede una seconda *Coda* nel Basso, la qual non può esser ripetuta da alcuna parte, non essendovi luogo, (b) e così con tutti questi artifizj si dà fine a questo Canone, o sia Fuga Legata. Si osservi bene questa Cadenza, mentre nei Canoni finiti riesce più tosto difficile formar una buona Cadenza, laonde osservando questa che è ottimamente disposta, potrà giovare per chi voglia esercitarsi in questi studj, a' giorni nostri però divenuti rari.

Per due motivi poi si vede in questo Canone toccar più la Quarta che la Quinta. La prima ragione si è, perchè se colla Guida si fosse internato nella Quinta del Tuono, dovendo col Tenore rispondere una Quinta sopra, facilmente, anzi senza fallo sarebbe andato alla Quinta della Quinta, che come si è detto altrove non si usa troppo di frequente nello stile a Cappella, nel qual stile è questo Canone, e così andando alla Quarta nella risposta vien ad esser Corda del Tuono, il che è benissimo appropriato. La seconda ragione si è perchè se si andasse colla Guida alla Quinta, converrebbe nella risposta servirsi di Corde poco coerenti al Tuono principale, perchè come si disse altrove, la Modulazione di Quinta cresce, (c) laonde se si crescesse con la Guida, si crescerebbe con la risposta in modo che converrebbe di nuovo crescer colla Guida ancora, e per conseguenza crescer sempre più colla risposta; il che come ben si vede

(a) Quando si possa terminar col Motivo, non solo è cosa ben fatta, ma di più contiene un nobilissimo artificio, il quale non deve trascurarsi ogni qual volta si possa usare, perchè in tal guisa si sta così attaccati al Motivo, che non lasciasi neppure nell' istesso finir che si fa; ma però è da osservarsi che non con tutti i Soggetti si può terminare; onde bisogna usare giudizio, e non prentender di voler terminare sempre col Soggetto, ma allora solo si potrà fare, quando il Soggetto venga bene in Cadenza.

(b) La prima *Coda* deve esser ripetuta in Canone, finchè vi è luogo, ma la *Coda* seconda, parlando dei Canoni a tre, vien ad esser sempre libera, perciò si farà sempre adattata a quella parte che deve farla, onde in questo luogo, che tocca a farla al Basso, si fa con *Cantilena* da Basso, che se toccasse a farla o al Tenore, o all' Alto, dovrebbe esser tal *Cantilena*, che fosse da parte di mezzo, che ha diverso modo di cantare dal Basso.

(c) Vedasi nell' *Esempio Quinto* annot. (u)

de farebbe inconveniente; [a] laddove usando la Modulazione di Quarta si scansano questi inconvenienti, e si sta sempre nelle Corde al Tuono naturale. S' aggiunga che volendosi terminar questo Canone nella Quarta del Tuono per la ragion detta di sopra, era molto conveniente che questa Quarta fosse maneggiata per non farla nascere all' improvviso nella Cadenza, tanto più che la Cadenza di Quinta, e la Cadenza di Quarta sono così fra di loro contrarie che una non è compatibile coll' altra, [b] e da quello che si è detto fin ora, si ricava che nei Canoni alla Quinta è necessario batter colla Guida la Quarta del Tuono, mentre questa nella risposta diventa Tuono, che se si batteffe molto la Quinta, essendo nella risposta Quinta della Quinta, che vien ad esser Seconda del Tuono, [c] si verrebbero per conseguenza a battere le Corde della Seconda del Tuono, le quali come ognun vede sono contrarie in tutto, e per tutto al Tuono principale. [d] Dal fin qui detto si ricaverà ancora che nei Canoni alla Quarta si dovrà batter più la Quinta del Tuono che la Quarta, perchè la Quinta del Tuono nella risposta diventa Tuono.

(a) Se si crescesse colla Modulazione si andrebbe alla Quinta della Quinta che è Seconda del Tuono, indi facilmente si passerebbe all' altra Quinta che sarebbe Sesta del Tuono, alla quale dando Terza maggiore saremmo fuori dell' Ottava;



Tuono con Sesta maggiore, dove vedesi la Terza esser G solreut Diefis, che cresce mezzo Tuono dalla sua Ottava.

(b) La Cadenza naturale di Quinta porta al Tuono, e quella di Quarta porta alla Settima minore del Tuono, onde una distrugge l' altra.

[c] La Quinta della Quinta accompagnata con Terza maggiore, e Quinta, se si consideri relativamente al Tuon principale, si vede questo distrutto, mentre la Terza maggiore di questa Quinta, e quarta maggiore del Tuono che non ha luogo nella Scala naturale, e per conseguenza non è da usarsi, volendo considerarla come Seconda del Tuono la Quinta della Quinta; e perciò la regola Moderna d' accompagnare la Seconda del Tuono è con Sesta, e non con Quinta.

(d) Ecco come nei Canoni alla Quinta la Quinta della Quinta diventa Seconda



no, e la Quarta diventa Settima minore, Corda che non è al Tuono coerente, onde se nei Canoni alla Quarta si vuol toccare la Quarta del Tuono, si deve toccare con giudizio, ed alla sfuggita col servirsi di essa equivocamente, per le già dette ragioni. (a)

Nel decorso poi di questo Canone si vede un continuo giro di Tuono, Quinta, e Quarta, fatto così equivocamente che non può dirsi che si stabilisca alcun di questi Tuoni, ma promiscuamente si vanno toccando alla sfuggita, ora l' uno, ora l' altro, sempre con naturalezza di Cantilena, e senza stracchiatura alcuna, cosa molto osservabile in questa sorta di Composizioni; perciò da un attento esame di questo Terzetto si potrà ricavare il modo di contenersi per chi voglia esercitarsi in questi studj, i quali a' giorni nostri pur troppo vengono negletti, colla scusa che sono cose antiche, e prive di buon gusto, ma questo solamente da quelli vien detto, ai quali rinerebbe la fatica, e che si appagano più d' un poco d' applauso popolare, che dell' approvazione dei dotti, e favj Contrappuntisti.

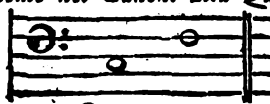
Il Basso dell' Organo, che si vede sotto questa Composizione, facilmente dimostra i Tuoni che si vanno toccando, e perchè di sua natura è chiaro, ed in poche Note scostasi dalla Guida, ed ove si scosta chichessia vede l' effetto che produce; perciò non mi estendo ad esaminarlo, ma penso più tosto passare ad esaminare diverse Composizioni a quattro, nelle quali mi dilungherò un poco più, come che il comporre a quattro è il più usato, e comune.



ESEM.

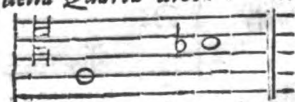
(a) Ecco come nei Canoni alla Quarta la Quarta della Quarta diventa Settima

Guida.

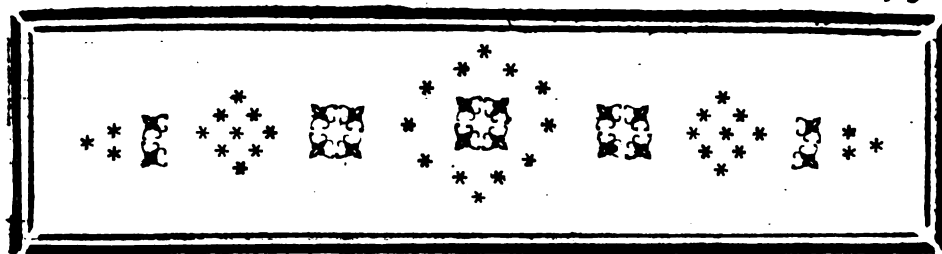


Quarta

Risposta.



Settima minore.



# ESEMPIO NONO.

## LITANIE

A QUATTRO

DI GIO. PIERLUIGI

DA PALESTRINA LIB. 2.

I. 2.

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Chri-

3.  
Chri ste e le i fon

3.  
Chri ste e le i fon

3.  
Chri ste e le i fon

3.  
Chri ste e le i fon

4.  
Kyrie eleison

4.  
Kyrie eleison

4.  
Kyrie eleison

4.  
Kyrie eleison

4.  
Kyrie eleison

Vivace



ra pro no bis Sancta Ma

ra pro no bis San cta Ma ri a o-

ra pro no bis San cta Ma ri a o-

ra pro no bis Sancta Ma ri a o-

ri a o ra pro no bis

ra pro no bis Sancta De i

ra pro no bis Sancta De i

ra pro no bis Sancta De i



11.

Sancta De i Ge ni trix o ra pro no bis

Ge nitrix o ra pro no bis

Ge ni trix o ra pro no bis

Ge nitrix o ra pro no bis

**12.**

13.

no bis Ma ter pi e ta tis

13.

bis Ma ter pi e ta tis o-

13.

bis Ma ter pi e ta tis

13.

bis Ma ter pi e ta tis

14.

o ra pro no bis Ma ter ve ri ta-

14.

ra pro no bis Ma ter ve ri-

14.

o ra pro no bis Ma ter ve ri ta-

14.

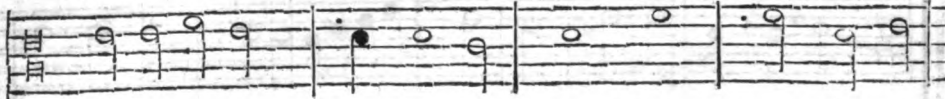
o ra pro no bis Ma ter ve ri ta-tis

15.



tis o ra pro no bis Ma ter cha ri-

15.



tis o ra pro no bis Ma ter cha ri-

15.



tis o ra pro no bis Ma ter cha ri-

15.



tis o ra pro no bis Ma ter cha ri-

16.



ta tis o ra pro no bis Vir-

16.



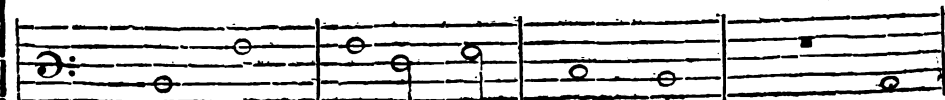
ta tis o ra pro no bis Vir-

16.



ta tis o ra pro no bis Vir-

16.



ta tis o ra pro no bis Vir-

go

17.



go po ten tif si ma o ra pro no bis Vir go

17.



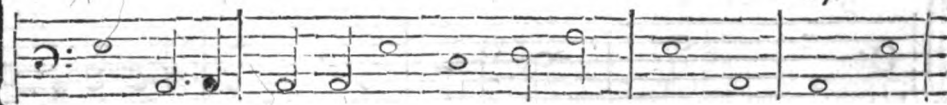
go po ten tif si ma o ra pro no bis Vir go

17.



go po ten tif si ma o ra pro no bis Vir go

17.



go po ten tif si ma o ra pro no bis Vir go

18.



pru dentif si ma o ra pro no bis Vir-

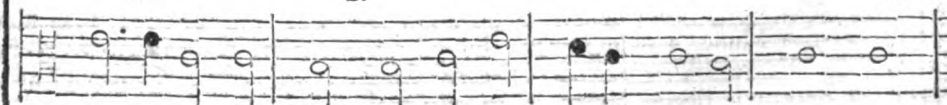
18.



pruden tif si ma o ra pro no bis Vir-

2.

18.



pruden tif si ma o ra pro no bis Vir-

18.



pru dentif si ma o ra pro no bis Vir-

go

go clemen tis si ma o ra pro no bis.

go clemen tis si ma o ra pro no bis.

go cle men tis si ma o ra pro no bis.

go cle men tis si ma o ra pro no bis.

**M**olti, e molti Autori, i quali hanno lasciati scritti i precetti Musicali, (a) allorchè sono arrivati ad insegnar il modo di comporre a quattro parti si sono più diffusamente spiegati, comechè oltre all'essere queste Composizioni a quattro le più frequentemente usitate, contengono di più in sè stesse tutto il complesso dell' Armonia, (b) mentre

(a) Petrus Aaron libri tres de Inst. Armon. interprete Jo: Ant. Flam. lib. 3. Vannens Recanetum de Musica aurea lib. 3. Nicola Vicentino l' Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica lib. 3. e 4. Zarl. Instit. Armon. par. 3. Franchini Gafforii Pratica Music. utriusque cant. lib. 3. Zacconi Prat. di Music. par. 2. P. Zacch. Tevo Musico Testatore par. 4. Bononcini Music. Prat. par. 2. Jo: Josephi Fax. Gradus ad Parnasum lib. 2. Exerc. 3. ed altri molti.

(b) Per complesso d' Armonia intendo dire, che la parte Fondamentale abbia tutte le Consonanze che può avere, e queste non possono essere altro che tre, cioè Terza, Quinta, Ottava, ovvero Terza, Sesta, e Ottava; anzi alcuni vogliono che ogni complesso d' Armonia sia di Consonanze perfette, sia d' imperfette, sia di semplici, sia di Composte, sia ancora di alcune Dissonanze; vogliono dico che sia sempre riducibile all' Armonia di Terza, Quinta, e Ottava. Vedeasi Monsieur Rameau, che dimostra ciò con ragioni evidentissime, ma perchè per dimostrarlo noi vi vorrebbe una  
lun-

tre si ha la Base, ò sia il Fondamento, la Terza, la Quinta, e l' Ottava, ovvero la Terza, la Sesta, e l' Ottava, secondo il bisogno, che sono tutte le Consonanze che possono adoprarfi, non essendo le altre che una replica di queste. Perchè poi la mischianza delle Consonanze colle Dissonanze è quella che produce il buon effetto nella Musica (a) perciò hanno gli Autori assegnate le regole di usare sì le Consonanze perfette, come le imperfette, e così pure le Dissonanze. In oltre hanno assegnato i diversi stili che possono usarsi, [b] laonde non parrà cosa strana, se volendo io addurre Esempi a quattro mi dilungherò un poco più, mentre sarà necessario far vedere la maggior parte delli stili, acciò possa lo Studiofo contenersi secondo l' occasione, e perchè il primo stile a comparire è lo stile Semplice a Cappella senz' Organo, perciò cominceremo da questo, prendendo per Esemplare le Litanie del Palestrina stampate nel secondo suo Libro.

Prima di tutto è da osservarsi la posizione delle Chiavi, la quale non è secondo il nostro Moderno costume, ma si serve del trasporto delle Chiavi, il qual trasporto si fa per tener unite le parti, e principalmente

te

---

*lunga diceria, non m' interno in questa dimostrazione; ma solo avverto, che quando si dica Terza, Quinta, e Ottava, s' intende che siano o Consonanze semplici, ovvero riducibili a Terza, Quinta, e Ottava, così la Decima si considera come Terza, la duodecima come Quinta, la Decimaterza come Sesta, la Decimaquinta come Ottava; e l' istesso dicasi dell' altre Consonanze due volte raddoppiate. Veda si Pet. Aaron cit. lib. 3. cap. 2. 5. e 6. pag. 37. a tergo, e 38. Toscanello di Pietro Aaron lib. 2. cap. 19. ed altri.*

[a] Più volte si è detto che il bello della Musica consiste nella varietà, e questa si averà più facilmente, mischiando le Consonanze con le Dissonanze. Zarl. cit. par. 3. cap. 1. Il Contrappunto Diminuito, non solo ha le parti composte di Consonanze: ma eziandio di Dissonanze. Steph. Vanneus cit. lib. 3. cap. primo. At contrapunctum floridum dicimus esse consonantiarum, dissonantiarumque moderatorem, & dicitur consonantiarum, & dissonantiarum, quem floridus contrapunctus primum consonantiis, proinde dissonantiis constituitur, ut post perhabitas dissonantias, consonantiis subsequentiis dulcior auribus intonet sonus ex dicto Philosophi, quod opposita juxta se posita magis elucescant.

[b] Tutti gli Antichi dividevano il Contrappunto in Semplice, e Diminuito, per il Semplice intendevano quello che noi diciamo di Nota contra Nota, che poi da alcuni fu chiamato Falso Bordone, come si vede nella seconda Dissert. del p. Tom. dell' Ist. di Mus. del P. Martini pag. 194. Per Contrappunto Diminuito intendevano quello che noi diciamo Contrappunto Florido, e ciò si può vedere dal Gaffurio del Vanneo, da Pietro Aaron, e da altri Antichi. I Moderni poi dividono il Contrappunto in altre forme, cioè di Nota contra Nota, Diminuito, o sia Florido, e questo o Semplice, o Composto, o Sciolto, o Legato, a Cappella, Fugato, da Camera, Madrigalesco Concertato, da Chiesa, ed in altri stili, come può vedersi nei Moderni Autori sparso in quà, e in là per le loro Opere, specialmente nel P. Tevo par. 4. cap. 2. pag. 224. Nel Bononcini, nel Fux, ed in altri.

te; perchè il Tenore; che ~~tenet~~ *Tenore* per comune sentimento, sia dentro i limiti del Tuono, e perciò le altre parti per necessità devono servirsi di Chiavi trasportate, per non diffinirsi tanto dal Tenore, o per non scavalcarlo; tanto più che essendo questa Composizione senz' Organo, era in libertà de' Cantori prendere l' Intonazione più Bassa, il che non succederebbe, se si cantasse coll' Organo, perchè in tal caso è certissimo che il Soprano andrebbe troppo verso l' acuto in più luoghi, così pure, se il Palestrina avesse segnato il Tenore colla sua solita Chiave, farebbe comparso all' occhio più alto il Tenore che l' Alto istesso, benchè in fatti per lo più non sia vero. Quest' uso delle Chiavi trasportate si vede praticato da' nostri Antichi di frequente, (a) i quali alle volte lo facevano per uniformarsi al Tuono del Canto fermo, ed alle volte lo facevano semplicemente per star più uniti colle parti. (b)

Venendo adesso all' esame particolare di questa Composizione si offer- vi al num. 1. la situazione delle Consonanze nella prima Nota. Dopo la Fondamentale andando verso l' acuto si ritrova l' Ottava, indi la Decima, e poi la Duodecima; la qual cosa deve bene osservarsi, mentre benchè ogni prima Nota del Tuono posta per Fondamento; ricerchi per accompagnamento Terza, Quinta, e Ottava, queste Consonanze nondi- meno non devono porsi a caso in qualsivoglia parte, ma devesi avere doppio riflesso, l' uno che la Nota posta per accompagnamento sia Cor-

Tomo I.

A a

da

(a) Da quasi tutti gli Antichi si vede praticato l' uso delle Chiavi trasportate, come può vedersi nel Gaffurio, nel Vaneo, nel Zarlino, nel Zacconi, e nelle Composizioni di Orlando Lasso, del Josquinio, di Adriano Villært, di Cristoforo Morales, di Girolamo Lombardo, del P. Costanzo Porta, ed in altri.

(b) Siccome i nostri Antichi nelle Composizioni col Canto Fermo, stavano sempre attaccati al Tuono, o sia Modo nel quale era fondato il Canto Fermo, perciò molte volte era lor necessario l' uso delle Chiavi trasportate; dal che poi ne succedeva che quando la Composizione era così alta, che non si sarebbe potuta cantare coll' Intonazione ordinaria, allora i Cantori la trasportavano una Quarta verso il Grave; e questo si vede praticato nell' istesso Canto Fermo, specialmente nel Quinto Tuono, il quale essendo fondato nella Corda di F faut alle volte si trova scritto nella Corda di C solfaut, e noi altri coll' Organo l' accompagniamo in C solfaut. Alle volte ancora vedesi il secondo Tuono che è fondato in D lafolre scritto in G solreut, e molte volte da noi vien accompagnato questo Tuono in G solreut, ed allora si trasporta la Cantilena una Quarta verso l' Acuto, e quello che noi facciamo col trasporto del Tuono, gli Antichi lo facevano col trasporto delle Chiavi. Nella *Compieta stampata di Gio: Paolo Colona* si vede il Quarto Salmo scritto colle Chiavi trasportate, e volendolo cantare, si trasporta una Quarta verso il Grave.

di propria, ed adattata a quella parte in cui si pone. (a) E' altra riflessione che deve averli si è che l'Armonia non sia o troppo bassa, o troppo alta, così pure o troppo unita, o troppo disunita, ma che sia nelle sue buone Proporzioni, e ciò si vede nella struttura dell' Organo, nel quale si pone prima il Registro dell' Ottava, e poi quello della Decimaquinta, indi quello della Decimanona, cioè la terza Quinta dalla Fondamentale. E qui conviene avvertire che eccitato il suono d' una Corda, come rilevano i Filosofi de' nostri tempi, se n' eccitano altri due, che sono l' uno in Duodecima, cioè Quinta dell' Ottava, e l' altro in Decimasettima, cioè Terza della seconda Ottava, onde si vede che nasce prima la Quinta, e sopra di essa la Terza. (b) Così pure nell' istesso modo di sonare, si sentè che la Quinta nel Grave non fa bene, anzi confonde più.

(a) Secondo queste riflessi farebbero male i sotto posti Esempi.

|              |                |              |
|--------------|----------------|--------------|
| <i>Primo</i> | <i>Secondo</i> | <i>Terzo</i> |
|              |                |              |
|              |                |              |
|              |                |              |
|              |                |              |

Nel primo, e nel secondo Esempio le patti son troppo basse, e nel Terzo son troppo alte, ma è più soffribile il Terzo banche non sia totalmente giusto.

(b) Vedansi l' opere del Celebre Monsieur Rameau,



più tosto l' Armonia . [ a ] Dalla mancanza di questi due riflessi proviene che alle volte si sente qualche pezzo di Musica ( parlando specialmente dello stil Semplice ) che fa cattivo sentire , benchè vi siano tutte le Consonanze che richiede la Nota Fondamentale - ( b )

Del num. 1. fino al num. 2. Si vede un buon andamento con Moti contrarij, ed obliqui, e di rado Moti retti, perchè questi non fanno tanto bene, quanto gli altri due. ( c ) La nota segnata colla  $\Phi$  si deve intendere fatta in grazia della Cantilena , come fu detto all' Esempio Quarto.

Al num. 2. si vede portare la Modulazione nella Sesta del Tuono , e secondo la costumanza degli Antichi nella penultima Nota del Tenore vi s' intende il *Diefis* per le ragioni dette nell' Esempio Quarto . Si offervi , come nell' ultima Nota dell' Alto vi s' intende il *Diefis* , perchè essendo in questo luogo Cadenza, ed essendo la Cadenza una quiete d' Armonia, questa deve essere più perfetta che sia possibile, ed è certo al-

A a 2

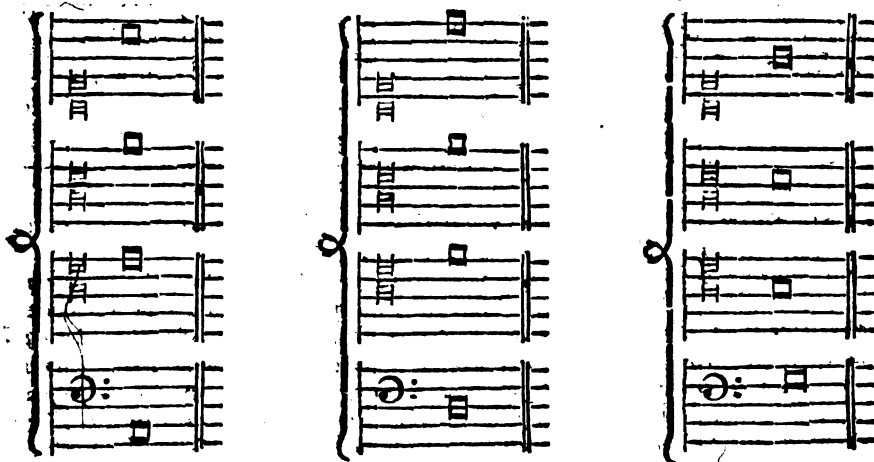
tresi

( a ) Secondo questo riflesso stanno male i sopraposti Esempi.

Primo

Secondo

Terzo



Nel primo, e nel secondo l' Armonia è disunita, e nel terzo l' Armonia è troppo unita, qui pure è sopportabile il terzo degl' altri due, ma però è da fuggirsi.

[ b ] Non solo però ne' Contrappunti semplici, ma anche in qualsivoglia stile farà cattivo sentire se le Consonanze saranno o troppo unite, o troppo disunita; così pure se il Contrappunto sarà troppo alto, o troppo basso, perciò chi non vuole incorrere in simili errori, offervi le regole che danno gli Autori, e specialmente veda Petronio cit. cap. 13. e seg. cominciando dalla pag. 41. fino alla pag. 44. Vaneo cit. lib. 2. Trevo parte 4. cap. 1. pag. 221. e cap. 3. pag. 228. Fux Exerc. 3. Lez. 1.

( c ) Si vedino i sopratitoli Autori, i quali danno per regola di andar per moti contrarij più che sia possibile, e ne assegnano la ragione.

ressi che la Terza maggiore è più perfetta della minore ; perchè la Terza maggiore, scostandosi più dal Fondamento, e accostandosi più all' Ottava di quello faccia la Terza minore, divide per conseguenza la Quinta armonicamente, qual divisione è più perfetta dell' Aritmetica , (a) e la Quinta vien divisa Aritmeticamente dalla Terza minore , e perciò a mio parere errano quelli che chiudono le Cadenze con Terza minore, dicendo che così si seguita la natura del Tuono, ma non vedono essi, che benchè vi sia regola di cominciar in Consonanza perfetta, questa però secondo tutti gli Autori non è indispensabile, come l'ultima regola di terminar in Consonanza perfetta, assegnata da tutti gli Autori con più rigor della prima. [b] Di più vediamo che tutti gli Antichi terminavano colla Terza maggiore, segno evidente che così si deve terminare.

Al num. 3. si vede come con somma facilità ritorna nel Tuono Fondamentale, e tutto quello che segue fino al num. 4. è l' istesso del primo versetto, perciò merita l' istesse riflessioni, senonchè si vede posto il *Diesis* nell' ultima Nota della Cadenza, segno evidente che l' Autore lo vuole ancora nella prima Cadenza, così pure nel seguente versetto segnato col num. 4. il quale è l' istesso dell' antecedente. (c)

Al num. 5. si vede che dalla Terza del Tuono passa alla Quarta della Sesta, e per conseguenza alla prima Nota del Tenore in questo versetto si ricerca il *Diesis*, secondo la regola che tutte le Note, che ascendono di Quarta, o discendono di Quinta vagliono Terza maggiore. Si vede nella seconda Nota di questo versetto il Tenore in Unifono col Basso, [d] ma si osservi che ciò accade nel levar della Battuta, che altrimenti

[a] Delle divisioni Armonica, e Aritmetica, e Aritmetica ne parlano molti Autori, e specialmente il P. Martini cit. pag. 239.

(b) L' ultima dell' otto regole del Contrappunto è che la Composizione termini in Consonanze perfette: est enim finis [dice il Filosofo] uniuscujusque rei perfectio, e si può vedere da Pietro Aaron, dal Gaffurio, dal Vanneo, e da altri. In oltre D. Nicola Vicentino cit. lib. 4. cap. 21. pag. 82. dopo aver detto le Terze maggiori essere allegre, e le minori mestie, soggiunge: e come si vorrà fermar le parti appresso le pause, o nelli fini si farà sempre la Consonanza della Terza maggiore sarà nel sopradetto luogo, ancora che la composizione ricerchi mestizia. Osservisi in oltre l' annot. 136. del P. Martini cit. alla Dissert. 2. pag. 239.

(c) Essendo queste Litanie una continuazione di piccoli versetti uniti assieme, perciò l' Autore ha pensato bene di comporre a tre versetti per volta vale a dire ogni tre versetti muta la Cantilena, e la Modulazione, anzi anche a giorni nostri si usa in alcune Chiese cantar le Litanie in Canto Figurato a voce sola, e si uniscono tre versetti per volta, onde non faccia maraviglia veder queste Litanie composte in tal maniera.

(d) Gli unifoni non portando seco Armonia, come è cosa chiara, devono sfuggirsi nelle Composizioni più che sia possibile, e specialmente nel principio della Battuta, prima, perchè l' Unifono non può dirsi Consonanza, se non che abusivamente, dicendosi

metti non si farebbe fatto quest' Unifono nel battere della Battuta, quando non fosse stato necessario per qualche impegno, o di risposta al Soggetto, o di qualche Imitazione, o altro con simile proposito.

Al num. 6. Si vede la Cadenza del versetto, ma si osservi che è Cadenza sospesa, perchè fatta nella Quinta del Tuono in cui è passato l' Autore e ciò tanto più si scopre dalla Legatura di Quarta fatta col Tenore unita colla Quinta nell' Alto, la qual Diffonanza è risolta nella Terza maggiore, benchè non vi sia segnato il *Diesis*, e questa Cadenza fatta dal Tenore termina in *D la solre* in tempo che le altre parti fanno piccola pausa, indi seguita al num. 7. l' altro versetto simile in tutto all' antecedente, così pure è simile quello che segue al num. 8. e solo varia nella Cadenza che non la fa sospesa, ma la termina nel Tuono. (a)

Al num. 9. segue un altro versetto, ma qui s' introduce un piccolo artificio, mentre al num. 10. il Soprano dopo breve pausa risponde un'Ottava sopra al Basso, ed in questo mentre le altre parti si muovono con moto, più celere. (b) Si osservi bene questo passo, mentre si vedrà che il Tenore va per moto retto, e per Terza col Basso, e l' Alto va per moti contrarij, ed in tal guisa vien a scavalcar il Tenore, facendo l' Alto le parti del Tenore, ed il Tenore le parti dell' Alto, e si conduce il versetto in *Alamire* con la Cadenza.

Al num. 11. Si vede replicar l' istesso con questo solo divario, che l' Alto fa quello che fece il Tenore, ed il Tenore quello che fece l' Alte, ed in tal guisa tornano le parti nel loro luogo, mediante l' incrociatura che fanno fra di loro. (c) Di nuovo poi al num. 12. si replica que-

do il Vanno coll' autorità di Borzio: Consonantia est acuti soni, gravisque mixtura, cum Unifonus hujusmodi nullatenus sit, ergo Consonantia non est: lib. 3. c. 2. pag. 71. Si veda ancora il Zarl. cit. pag. 157. parte 3. cap. 11. Artusi l' *Arte del Contrappunto* pag. 22. Secondariamente, perchè volendo prendere l' Unifono per Consonanza è di tal natura che non produce Armonia, e conseguentemente alcun buon effetto; donde insegnano gli Autori che volendolo usare, si faccia almeno dopo la pausa di mezza Battuta, che sarà in tal guisa più sopportabile, ma però sarà sempre bene sfuggirlo, quando non lo richieda qualche impegno.

(a) Terminando il sentimento è bene terminar con vera Cadenza, essendo la Cadenza sospesa una specie di Cadenza finta, perciò nei primi due versetti di questo pezzo ha usato l' Autore la Cadenza sospesa, ma ha fatta poi vera Cadenza nell' ultimo di questi tre versetti, per terminare in tutto, e per tutto questa parte di Cantilena.

(b) Anche nel Contrappunto semplice può introdursi qualche piccola Imitazione, tanto più se questa sarà semplice, e di non troppo artificio, come succede nel presente caso. Aggiungasi che nel far questa piccola Imitazione non si usa grand' artificio di Contrappunto, ma si lascia nella sua semplicità.

(c) Le variazioni delle parti, restando sempre l' istesso Contrappunto, non fa va-

ria-

questo versetto, ma si fa coll' ordine con cui fu posto la prima volta , cioè al num. 9.

Al num. 13. s' introduce nuovo versetto nella Quarta della Sesta , e benchè questa sia seconda del Tuono non fa caso, mentre il Tuono di *C solfaut* è posto così equivocamente , come si vede sul bel principio , che subito passa in *Alamire* , ed in *Alamire* pure seguita, benchè tocchi di passaggio il *C solfaut* nel principio del secondo, e terzo versetto, onde si deve considerare più l' *Alamire* che il *C solfaut* come si è visto ancora al num. 5. che ivi pure l' Autore è andato in *D lasolre* , cosa che i Moderni non userebbero, ma gli Antichi non avevano tanti riguardi, e pensavano sodamente ad una soda Armonia. [a] ben condotta, e regolata. Si offervi come nella Cadenza di questo versetto si trova pure la Terza maggiore. Questo versetto si replica nell' istessa maniera al num. 14. e parimente al num. 15. e si noti l' istesso che si è detto al num. 13.

Al num. 16. si passa nel Tuono principale dopo breve pausa , ne faccia maraviglia che dal *D lasolre* si passi in *C solfaut* mentre come ho detto, gli Antichi non guardavano a questo, tanto più che tal Modulazione che chiamasi improvvisa anche da Moderni alle volte si usa , benchè non di frequente; in questo stile, tuttavia o per esprimere un nuovo sentimento improvviso, o per esprimere qualche parola , anche a' giorni nostri si suole usare con giudizio, e con moderazione. (b) Questo versetto si mantiene nel Tuono, e così i due seguenti al num. 16. e 18. i quali sono in tutto simili, se si eccettui il principio del Soprano al num. 18. il quale varia solo nella Figura della Nota, e ciò per fare una piccola vaghezza con trasportare per breve tempo la parola.

Non pongo il restante delle Litanie per non esser troppo prolisso, essendo questa parte sufficiente a far vedere il modo di comporre all' Antica in stile a Cappella Semplice, e Sciolto , e quasi di Nota contra Nota, non ritrovandosi in questa Composizione altre Legature che nelle Cadenze. [c] Offervi bene lo Studioso il modo di disporre le Conso-

nan-

riazione d' Armonia, e perciò sarà l' istesso se una parte farà quel che fece l' altra , purchè il complesso sia il medesimo.

(a) Quando gli Antichi avevano una buona Modulazione, ben introdotta , seguita, e terminata con una buona Armonia, non avevano altri riguardi , e di ciò potrà certificarsi ognuno che esami ni composizioni Antiche.

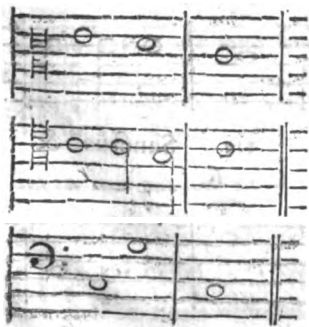
(b) Di queste Modulazioni che noi chiamiamo improvise se ne trovano non di rado in tutti gli Autori, perciò è superfluo farne altre parole.

(c) Tutte le vere Cadenze siano di salto cioè di quinta in giù , o di Quarta in su, siano di grado, si sogliono fare colla Dissonanza. Le prime si fanno con Quarta, e Quinta, risolta la Quarta in Terza; le seconde colla Settima risolta in Sesta;

nanze, ed offervi l'istesse Consonanze che non tutte sono secondo l'ordine Moderno, e queste non le ho tutte specificate per non rendermi troppo scarso, potendole da per sè osservare il Lettore. Offervi pure il Modo facile, e piano che tengono le parti ciascuna nella sua Cantilena; offervi il modo di andar per moti contrarij, ed obliqui; offervi la Cantilena che è veramente secondo lo stile Antico, mentre paragonata con una Cantilena Moderna, si vedrà la varietà, perchè dalla diversa maniera di porre la Cantilena, le parti, e la Modulazione procede la diversità del comporre; in somma offervi tutto ciò che produce una soda, benchè semplice Armonia, e siccome gli Antichi sono quelli da' quali hanno imparato i posteriori, così non si stanchi d'osservare gli Antichi chi vuole imparare a contrappuntizzare. Il Contrappunto Pieno deve considerarsi all' Antica, e alla Moderna, la prima senz' Organo, e l'altra coll' Organo. Nella prima praticavano di tenere unite le parti per due ragioni, l'una perchè si potessero sostenere le parti fra di loro, essendo senz' Organo, e l'altra, perchè nel Secolo XVI. non vi erano Castrati, sicchè le voci acute erano naturali. Alla Moderna siccome l'Organo unisce l'Armonia, così le parti possono tenersi più alte, e più lontane fra di loro, come vedremo più sotto.

## ESEM.

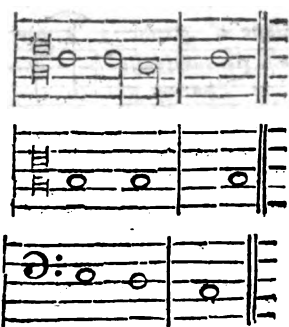
sta; e queste Dissonanze si fanno per due motivi, il primo per andar a ritrovare per lo più l'Ottava o qualche volta l'Unisono, secondo la regola di terminare in Consonanza perfetta. L'altro motivo si è per dar maggior forza alla Cadenza col mezzo della Dissonanza. Si vedino i sopra citati Autori, specialmente ove parlano della Cadenza. Le Cadenze però di grado vengono Chiamate Cadenze imperfette, mentre la Settima risolta in Sesta è un rovescio della Cadenza perfetta, come si riscontra da seguenti esempj.



Cadenza perfetta,



Rovescio Primo,



Rovescio Secondo.



E S E M P I O D E C I M O .

SANCTUS DEUS  
A QUATTRO  
DI LODOVICO VITTORIA.

Handwritten musical score for a piece titled "Sanctus". The score is written on three systems, each with a vocal staff and a figured bass line. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is common time (C). The lyrics are "San ctus De us San ctus for tis San ctus &". The first system includes a treble clef and a common time signature. The second system includes a treble clef and a common time signature. The third system includes a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the staves, and the figured bass is written below the lyrics. The score is handwritten and appears to be a personal or working manuscript.

San ctus De us San ctus for tis San ctus &

San ctus De us San ctus for tis San ctus &

San ctus De us San ctus for tis San ctus &

immorta lis mi se re re no bis.

immorta lis mi se re re no bis.

immorta lis mi se re re no bis.

immorta lis mi se re re no bis no bis.

**V**ENENDO adesso all' Esame di un Pieno a quattro il quale non sia tanto semplice, prenderemo per norma un *Sanctus Deus* di Lodovico Vittoria coetaneo del Palestrina, che potrà servire per esemplare, e si vedrà il modo di far simili Composizioni.

Prima di tutto però mi conviene avvertire che in questa Composizione si trova il segno del Tempo senza esser tagliato, a differenza di molte Composizioni a Cappella, nelle quali il segno del Tempo si ritrova tagliato, perciò è da sapersi che anticamente il Tempo tagliato indicava diminuirsi per metà il valor delle Note, ed in tal caso le Litanie V. G. del Palestrina diconsi alla Breve, perchè una Breve a quei tempi si considerava per una Battuta. Il Tempo non tagliato indicava Tempo alla Semibreve, cioè che una Semibreve valeva una Battuta. [a] Oggigiorno si

Tomo I.

Bb

è mu.

(a) Chi desiderasse vedere i tempi Antichi osservi il *Zarlino nell' Istituzioni Armoniche* part. 3. cap. 67. pag. 268. e seg. *Scintille di Musica* di Gio: Maria Lanfranco par. 2. pag. 43. *Musurgia seu praxis Musicae* ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta lib. 1. pag. 72. & seg. *Toscanello di Pietro Aaron* lib. 1. cap. 38. pag. 11. e seg. ed altri Antichi.

è mutato il costume contro le regole esatte de' primi tempi. E ciò può bastare per semplice avviso intorno al segno del Tempo. Per altro vi sarebbe da discorrer non poco; torno però a dire che ciò basta, e perciò si passi ad osservare particolarmente la Composizione.

Al num. 1. vedonsi le Consonanze distribuite coll' istess' ordine con cui furono poste nelle Litanie del Palestrina, come si vidde nell' Esempio passato; nè rechi alcuno stupore se, non ostante la prima regola del Contrappunto, colla quale si prescrive di cominciare con Consonanze perfette, si vede nondimeno posta nella prima Nota dell' Alto la Decima, la quale è una Terza raddoppiata, mentre la detta prima regola non è così rigorosa che escluda assolutamente le Consonanze imperfette, come può vedersi in Pietro Aaron, [a] nel Gaffurio, [b] Nel Vanneo, (c) ed in altri. [d] Questa osservazione può farsi ancora nella prima Nota dell' Esempio passato.

Al num. 2. si offervi il progresso che si fa dalla prima alla seconda Battuta, e questo si vedrà fatto con Cadenza di grado, e con Legatura di Settima risolta in Sesta, e qui s' avverta che non vi si trova la Quinta, perchè la Seconda del Tuono fa più piacevole sentire accompagnata dalla Sesta che dalla Quinta, benchè all' antica anche la Seconda del Tuono poteva essere accompagnata con Quinta, perchè tutte le Note della Scala potevano essere, anzi alle volte erano accompagnate con Quinta, eccetto il *B mi*, il quale non ha la sua Quinta propria nel genere specialmente Diatonico (e) semplice, il qual genere era il più usato, ed in tanto i nostri Antichi accompagnavano tutte le Note con Quinta, quanto usavano più le Consonanze perfette che le imperfette, comechè quelle più piene di queste, lo che altrove si disse. In oltre la Quinta snerva la forza della Settima, specialmente in quelle Corde che secondo l' uso Moderno vogliono Sesta, mentre aggiungendo la Quinta alla Settima, s' accompagna la Nota con una Consonanza che non è sua propria. Aggiungasi che ogni Dissonanza oltre al discordare col Fondamento, dis-

scor-

(a) De Instit. Harm. libri tres Interprete lib. 3. cap. 11. pag. 40.

(b) Practica Musices lib. 3. cap. 4. ove dice che non solo si può cominciar con Terza, ma ancora con Sesta. Questo però a tempi nostri non si pratica in alcun modo (parlando di Pieni.)

[c] Recanetum de Musica aurea lib. 3. cap. 6. pag. 73. anche qui si permette cominciar con Sesta.

(d) Zarl. cit. par. 3. cap. 28. pag. 173. Scintille di Musica di Gio: Maria Lanfranco par. 4. pag. 115. Regole per il Contrapunto d' Anton Filippo Bruschì pag. 28. Music. Test. del P. Tevo par. 4. cap. 1. pag. 221.

(e) E notissima la divisione dei tre generi; Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico, e chi non la sapesse veda i sopracitati Autori.



sforda ancora con una delle parti superiori, [ parlando sempre delle Dissonanze poste nelle parti di sopra. Così la Quarta discorda colla Quinta, la Nona discorda colla Decima, o Terza [ benchè sia più elegante la Decima che la Terza. ] (a) perciò anche la Settima sarà bene che discordi coll' Ottava. (b) Per altro questo non lo dico per regola assoluta, ma parlando di Composizioni a quattro voci, sarà meglio porre la Settima colla Terza, e l' Ottava, che colla Terza, e Quinta; [c] e così si farà come ha fatto in questo luogo l' Autore. (d)

Fra il num. 2. e 3. si vedono due Note nel Soprano, e nel Tenore segnate con +, le quali sono due Quinte, ma queste non sono proibite, perchè la regola proibisce due Quinte della istessa specie, sicchè queste offendo di diversa specie, cioè una Falsa, ed una buona, non sono proibite. [e]

Al num. 3. si vede come nell' istessa ultima Nota della Cadenza si ritrova una Dissonanza di Quarta unita colla Quinta, e questo si fa, prima per seguitare lo stile Legato, e poi per non far sentire vera Cadenza, ma per renderla solamente Cadenza sospesa, tanto più che se si facesse vera Cadenza sarebbe più tosto viziosa, secondo quello che altre volte si è detto.

Al num. 4. si vede il progresso di Legatura nella parte dell' Alto, e dopo immediatamente nella parte del Basso, il qual modo di procedere è molto giudizioso, e fa un ottimo sentire, come vedrà chi ne farà l' esperienza, mentre così si passa da una Dissonanza di una specie in altra Dissonanza totalmente diversa in quanto all' effetto, e ciò produce la varietà tanto desiderata nelle Composizioni. (f)

Bb 2

Al

[a] Per altro tanto va bene la dissonanza di Nona posta colla Decima, quanto con la Terza. Posta colla Decima fa Seconda fra le parti, e posta colla Terza fa Settima; ora è chiaro che sarà più frizzante colla Seconda, che colla Settima, e perciò si dice esser meglio colla Decima, che colla Terza.

[b] A più di Quattro voci sarà più soffribile la Quinta con la Settima, e ciò a motivo della molteplicità delle parti, le quali stante la pluralità de' moti generano maggiore Armonia.

[c] Dissi di sopra che discordi coll' Ottava nell' istesso modo che dicesi la Quinta discorciar con la Sesta, benchè ambedue siano Consonanze.

(d) Si osservino Composizioni di buoni Autori, e parlando delle Composizioni a Quattro, rare volte si troverà la Settima con la Quinta, in quei luoghi specialmente, dove la Nota Fondamentale richiede di sua natura Sesta.

[e] Si veda la Seconda regola del Contrapunto ne sopracitati Autori, e benchè il Gaffurio non ammetta due Quinte, una buona, ed una falsa, nondimeno si possono ammettere stando alle parole della regola.

(a) Quando lega di Dissonanza il Basso è di tal natura che fa un effetto rotamen.

Al num. 5. si vede altra Cadenza che porta alla Quinta del Tuono, e siccome la Sesta del Tuono che discende alla Quinta si suole accompagnare colla Sesta maggiore, e dall' altra parte la Sesta del Tuono presa affolutamente può aver benissimo Quinta, perciò in questo luogo si vede la Settima colla Quinta, ed in tal caso la Quinta non snerva tanto la forza della Settima, perchè questa prende forza nella risoluzione di Sesta maggiore, che di sua natura dovrebbe esser minore, se non si andasse alla Quinta del Tuono, e viene ad esser l' istesso che porre in primo luogo la Quinta, ed in secondo luogo dell' istessa Nota la Sesta maggiore, come vedesi moltissime volte praticata [a] Aggiungasi che la Quinta è posta per seguirar con buon ordine il modo della Cantilena, perchè altrimenti conveniva sbalzar con qualche parte, o ridursi con una parte in Unifono, che sarebbe stato peggio. Di più facendo in questa guisa si seguita l' ordine Legato, benchè non tutte le Legature facciano Dissonanza. (b) In oltre l' Autore in questo luogo non prepara vera Cadenza, ma sospesa.

Al num. 6. si vede posto il segno che dicesi *Corona*, il quale in questo caso denota una specie di pausa, o pure vogliam dire una suspension di voce, cioè che si fermi la Battuta in aria per qualche piccolo spazio di tempo, (c) e questo più che più denota suspension di Cadenza. In questo luogo si vedono le Consonanze più unite che non furono sul principio, e ciò si fa per star colle parti a segno, val a dir che tutte le parti procedino con buon ordine; tanto più che il Basso non è nella parte Grave, ma nella prima Nota della parte Acuta. (d)

Al num. 7. si torna nel Tuono principale, e si procede con semplice Contrappunto di Nota contro Nota, con ottimo ordine, e con buona disposizion delle parti, come da per se è chiaro.

Perchè poi l' Autore vuol passare alla Sesta del Tuono, perciò vedasi come al num. 8. dopo aver data Quinta alla Corda del Tuono, passa a darli

*mente diverso da quel che succede quando legano le parti superiori, e perciò è bene osservare con attenzione tali Legature. A proposito delle Legature del Basso si veda il Gasparini Armonico Pratico al Cimbalo cap. 7. pag. 31.*

(a) Vedansi gli Esempj in tutti, o quasi in tutti i buoni Autori, che alle volte in vece di porre la Settima, e poi la Sesta, maggiore, pongono prima la Quinta, e poi la Sesta, e questo è un passo da considerarsi, perchè serve a maraviglia bene per modulare, o fin passar da un Tuono in un altro.

[b] Le Legature sono anche dette Sincopa, o Note Sincopate, le quali possono essere Consonanti, e Dissonanti secondo l' occasione, ed il bisogno. Vedasi fra gli altri il Fux cit. eserc. primo Lez. 4.

(c) Vedansi le Scintille Musicali di Gio: Maria Lanfranco par. 4. pag. 128. P. Tevo cit. par. 2. cap. 7. pag. 55.

(d) Suppongo a bastanza nota la divisione della nostra Tastatura dei Cembali,

darsi la Sesta, la quale non solo prepara la futura Dissonanza, ma dispone l' Uditore alla nuova Modulazione, e perciò al num. 9. si vede una nuova Cadenza che conduce in *Alamire*, e si osservi che in questa Cadenza, cioè nella Nota di *Alamire* non vi pone la Terza per terminar semplicemente in Consonanza perfetta. (a)

Al num. 10. introduce una specie di Motivo da imitarsi dall' Altre parti, ma siccome non vuol andar per le lunghe, anzi vuol presto terminare, perciò accompagna questo Motivo col Soprano una Terza sopra al num. 11. nel medesimo tempo, e questo serve ancora per tornar facilmente nel Tuono principale.

Al num. 12. si vede che il Tenore fa da Basso, ma in questa Nota vi è un altro artificio, mentre colle parti che introducono il motivo si fa Legatura di Quarta, e Sesta risolta in Terza, e Quinta, ma la Quarta è risolta in Terza minore, prima perchè seguita a discendere, e poi perchè più facilmente torni in Tuono.

Al num. 13. si vede il Tenore imitar per risposta il predetto Motivo una Terza sopra al Basso, ed Ottava sopra al Soprano, ed ecco come facilmente passa nel Tuono Fondamentale. Si vede al num. 14. come col Motivo del Tenore si fa una Legatura di Settima per formar col Basso una Cadenza di grado, e subito al num. 15. entra l' Alto colla sua Imitazione, il che è causa che si faccia nuova Cadenza, ma questa è fatta con giudizio, mentre sebbene abbiamo due Cadenze una dopo l' altra, sono però di diversa specie, essendo la prima Cadenza di grado, o sospesa, e l' altra vera Cadenza. Se oltre il passo che fa il Soprano principiando dalla prima Cadenza del Basso al num. 14. vien ad essere una nuova risposta del Motivo una Quinta sotto di quel che l' ha fatto al num. 11., e così fa due buoni effetti, uno che non termina veramente la Cadenza di grado, restando questa sospesa, mediante la Quarta che fa il Soprano risolta in Terza, e l' altro che seguita l' ordine delle Legature già sul bel principio introdotto.

Al num. 16. si vede l' Armonia molto bassa, ma questo è fatto per adattarsi bene alla parola, mentre chiedendo a Dio misericordia si deve fare con tutta l' umiltà possibile, e questa non può esser meglio espressa che con una Bassa Armonia. In secondo luogo l' andamento delle parti richiede necessariamente un tal finimento, non vedendosi come dopo una tal disposizione di parti avesse potuto terminar diversamente.

Que-

---

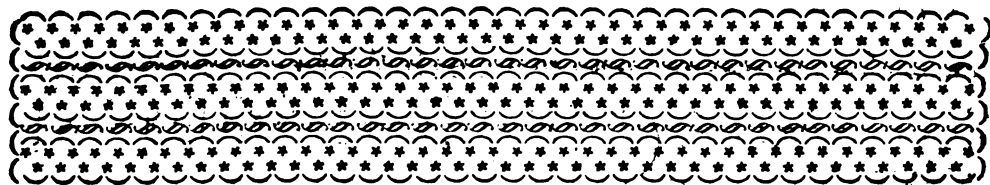
ed Organi in cinque parti, Gravissima, Grave, Acuta, Sopracuta, ed Acutissima. Chi non sapesse quest' ordine lo veda nel Gasperini cit. cap. 1. pag. 2.

(a) Vedaasi l' Esempio Nono, ove si parlò delle Cadenze in Tuono di Terza minore.

Questa Composizione non può dirsi assolutamente fatta tutta di stil Legato, essendo framischiata con istile semplice; nè pure può dirsi in istil semplice, essendo ordinata con molte Legature, laonde potrà dirsi in istil Misto, tanto più se si farà riflesso alle piccole Imitazioni che in fine, o verso il fine ritrovansi, il che appartiene allo stil Fugato. Osservi bene lo Studioso tal genere di Composizioni, che gli faranno di molto giovamento, e si persuada che sentir un Pieno di tal natura è cosa molto bella, e però mi compatirà, se mi sono trattenuto in osservare minutamente questa Composizione.

Passeremo adesso a vedere una Composizione semplice a Cappella con Organo, e questa assai più Moderna, e ciò servirà per veder la diversità nell' istesso stile, secondo la varietà dell' occorrenze.





# ESEMPIO UNDECIMO

## PANGE LINGUA

### A QUATTRO PIENO

### DIGIO. PAOLO COLONNA.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Pange lingua glori o fi cor po ris mis te ri-

um

3. 4.

3. 4.

3. 4.

4.

um Sanguinisque præti o si quem in Mundi præ-

tium

Handwritten musical score for five staves. The first four staves contain vocal or instrumental lines with various ornaments (5., 6., 7., 8.) and slurs. The fifth staff contains the lyrics "ti um fru ctus ventris gene ro fi rex ef fu-" and is followed by a line of figured bass notation.

ti um fru ctus ventris gene ro fi rex ef fu-

4 1 2 6 4 1 6 6

A handwritten musical score on five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The second staff continues the melody. The third staff features a whole note chord. The fourth staff contains the lyrics "dit gen ti um." written below the notes. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and a key signature change to one sharp. Below the fifth staff, the numbers "1 6" and "4 1 2" are written.

dit gen ti um.

1 6 4 1 2

No:



BENEUOLI

I

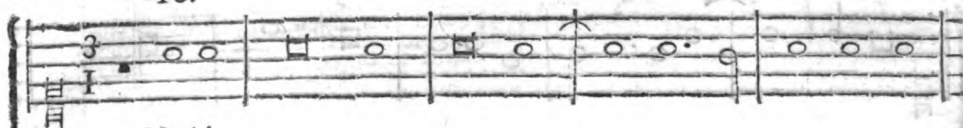


Cc 2

tacta

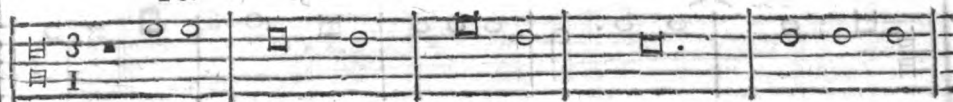


TO.



**No bis**

10.

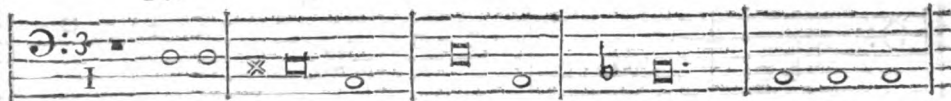


10.

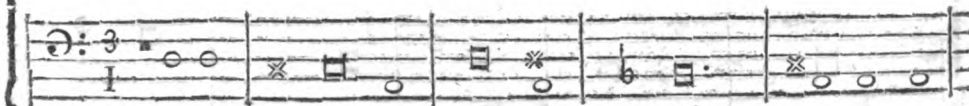
II.



10.



No bis      da   tus      no bis      na      tus   ex in-



Handwritten musical score for five staves. The first four staves are vocal parts with lyrics. The fifth staff is a basso continuo line with figured bass notation. The music is in a single system with repeat signs and first/second endings marked "12." and "13.".

Lyrics: tacta Vir gi ne & in mun do con ver-

Figured bass notation (bottom staff): 4 2, 6, 6 6

Handwritten musical score on five staves. The first four staves are instrumental, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a basso continuo line with a C-clef and figured bass notation. Measure numbers 14 and 15 are indicated above the first two staves.

fa tus spar se ver bi de mi one

6 4 3

16. 17.

16. 17.

16. 17.

17.

fu i mo ras in co la tus mi ro

6 6

81. 19.

18. 19.

18. 19.

18. 19.

clau fit or di ne mi ro clau fit or di-

41X 6 41X

Detailed description: The image shows a musical score for five staves. The first four staves are numbered 18 and 19. The fifth staff contains the lyrics 'clau fit or di ne mi ro clau fit or di-'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Каждая строка содержит ноты, аккорды и метки "20.". Под четвертой строкой расположены слова: не. А мча. Каждая строка завершается специальным музыкальным символом.

не. А мча.



**V**Eduto il Pieno semplice Antico e parimente il Pieno non tanto Semplice, passiamo adesso ad osservare un Pieno Semplice Moderno con Organo, nel quale fra le altre cose vedremo la diversità che passa nel far i Pieni Semplici alla Moderna, e di farli secondo li facevano i nostri Antichi.

Primieramente, dando un occhiata a tutta la presente Composizione, ed ad altre Composizioni di questo stile, si vedrà in un subito come la Cantilena delle parti è assai diversa, mentre le Melodie [a] delle parti sono assai più semplici di quello fossero anticamente, ed in questo stile specialmente si osserva con più rigore la regola di non uscir dalle righe. [b] In oltre la Cantilena delle parti oltre all' esser semplicissima, è fatta di più in tal guisa, che non porti seco alcun passo difficile, ma che vada con ordine piano, e naturale, senza mai usare alcuno di quei Salti che sono proibiti. [c] Di più nelle parti secondo questo stile non si suol variare il posto alla Nota, se non che richiedendolo necessariamente il Basso, Fondamento di tutta l' Armonia, cosicchè quando l' istessa Nota stia bene, ancorchè si muova il Basso, e non faccia alcun male coll' altre parti, si lascia quella stabile, finchè si può, (d) e solo si varian le Figure secondo l' indigenza delle parole. Aggiungasi in oltre che in questo Stile per se stesso Semplice le parti si tengono alquanto più alte dello Stile a Cappella Antico, perchè essendo accompagnate coll' Organo, che secondo le regole dei Periti Organisti, suonasi colle mani unite, cioè unita l' Armonia, perciò possono le parti tenersi al-

Tom. I.

Dd

quan-

(a) Suppongo nota a ciascuno la differenza che passa fra la Melodia, e l' Armonia. La prima è un modo di cantare che fa una parte da sè sola considerata; la seconda è il risultato che nasce da più parti unite assieme; e ciò intendasi parlando co' Moderni. Si veda il Padre Martini cit. Dissert. 2. pag. 175. dove ancora troverassi cit. Monsieur Burette Dissert. sur la Symph. des Ancies, e Robb. Fludd. de natura Simia Trat. 2.

(b) Vedasi sopra Esemp. 9.

(c) Si veda l' Esemp. 7. annot. (q) dove si disse che regolarmente parlando sono proibiti i Salti di Settima. Oltre i Salti di Settima si proibiscono ordinariamente tutti i Salti di Tritono, di Quarta maggiore, di Quinta falsa, di Sesta maggiore, e dall' Ottava in poi. Si veda la ragione per cui sono proibiti questi Salti nel Zar. cit. par. 3. cap. 37. pag. 187. Si veda ancora il Padre Tevo cit. par. 2. cap. 16. pag. 84. Si suole ancora proibire il passare da una Nota col b. molle, ad una seguente di grado col Diesis che sarebbe un passo di Seconda superflua, e questo si suol proibire per la sua difficile Intonazione.

(d) Questa regola corrisponde con quella che s' assegna nel modo di accompagnare coll' Organo, cioè che qualche dito della mano di sopra stia per lo più fermo, ogni qual volta il Basso muta luogo, e questo s' intende succedere nelle Composizioni ben fatte. Vedasi il Gasperini l' Armonico Prat. al Cembalo cap. 2. pag. 5.

quanto più alte per formare un composto fra l' Organo e le Parti d' Intervalli Semplici, e dei Composti.

In questo stile parimente la Modulazione è più semplice, e di rado si usano Modulazioni che non siano semplici, e naturali quando diversamente non richiedesse qualche espressione di parola. Si deve però avvertire che le Modulazioni siano coerenti al Tuono principale, e se mai a caso si va a trovare qualche Modulazione che non sia relativa al Tuono principale, questa si fa come per accidente, e di puro passaggio. (a)

Poche Diffonanze si vedono in questo Stile, e queste poche si vedono ordinariamente nelle sole Cadenze, le quali Cadenze non si fuggono tanto, quanto negli altri stili, e specialmente quando vengono in acconcio per le parole. [b]

In oltre il modo di sillabare, cioè il modo di proferir le parole si osserva più da Moderni di quello si osservasse dagli Antichi, i quali non abbadavano troppo al modo di proferir le parole, e perciò dagli Studiosi deve bene osservarsi il modo di sillabare, cioè che le sillabe che sono brevi non siano espresse in modo che cantandole appariscino lunghe. Così pure si sfuggono l' i, e l' u, comechè queste vocali non possono profferirsi colla bocca ben aperta, e per conseguenza non si possono cantare con buona voce naturale, e quando dico che devono sfuggirsi queste lettere intendo dire che sopra queste non si prolunghi la Cantilena più di quel che sia semplicemente necessario. [c]

Le Composizioni di questa natura oggi giorno si fanno quasi tutte colla parte dell' Organo, il quale va per lo più unito col Basso che canta, quando qualche volta non succedesse [il che accade di rado in questo stile] che il Tenore andasse sotto il Basso, e facesse le sue voci, nel qual caso la parte dell' Organo si unirebbe col Tenore fintanto che questo facesse il Fondamento.

Nel-

(a) Più volte si è detto che le Modulazioni siano coerenti al Tuono principale, ma in questo stile specialmente che deve esser fatto con tutto il rigore si ha da usar tutta la diligenza per porre in pratica questo documento.

(b) Si è detto di sopra che le Cadenze devono sfuggirsi per esser queste una quiete dell' Armonia; ma in questo stile succede non di rado che non possono queste sfuggirsi, tanto più se il senso delle parole non le rigetta.

(c) Vedo coll' esperienza che da alcuni, non però da molti vien trascurato questo precetto, ma è chiaro da per se stesso un tal inganno, perciò si faccia studio di esprimersi colla Musica le brevi, e le lunghe, e si veda a questo proposito quello che si disse nel Esempio Quinto annot. [bb] In oltre trattandosi d' un Inno obbligato al Rismo ed al Metro, converrebbe che il Compositore osservasse non solo le Sillabe brevi, e lunghe, ma anche la misura precisa dei Versi, il che (a nostra confusione) è un difetto de' nostri tempi, che non si prenda alcuna premura di distinguere la Prosa dalla Poesia, come con tanta gelosia si praticava dai Greci.

Nella parte dell' Organo parimente si sogliono scrivere quei numeri che indicano le Consonanze, o le Dissonanze che si ritrovano nella Composizione, quando queste Consonanze non sono secondo l' ordine comune della Scala naturale secondo il Moderno costume d' accompagnar le Scale. [a]

Ciò prenotato, esamineremo con brevità la presente Composizione, acciò possa esser di norma per far Pieni semplici.

Dal num. 1. fino al num. 2. si vede il primo versetto del *Pange lingua* fondato nell' istesso Tuono del Canto Fermo, nel quale Santa Chiesa canta il detto Inno, cioè nel primo Tuono che è fondato in *D la solre* Terza minore. (b)

Si veda in questo luogo conchè semplicità s' incomincia, e si prosegue, e si osservi la disposizione delle Consonanze come ben poste a suo luogo.

Si osservi poi come accostandosi verso il num. 2. dispone con semplicità, ma con molta naturalezza la Modulazione nella Terza del Tuono che va ad incontrare al num. 2. con vera Cadenza. Questa Cadenza in *F faut* viene rettamente praticata per due ragioni; l'una perchè i Tuoni nella Musica Figurata che sono di Terza minore amano la Cadenza, e il passaggio alla Terza sopra, perchè più vicina che nei Tuoni di Terza maggiore alla Fondamentale; l'altra, perchè l' istesso Canto Fermo Corale di quest' Inno come pure dell' Intonazione del Salmo del primo Tuono quasi subito va alla Terza, ed ivi fa Cadenza. Fatta questa Cadenza, seguita il secondo versetto nel Tuono di *F faut* nel quale è passato, ed in questo luogo si può osservare il Modo di esprimere la sillaba breve nella parola *Corporis*. (c)

Siccome però in ogni versetto di questa strofa, nuova Modulazione si vuol introdurre dall' Autore, così appena introdotto il Tuono di *F*  
Dd 2 *faut*

(a) Sarà nota la regola che dice, che quando sopra una Nota vi sono più numeri, se questi saranno uno dopo l' altro, si devono sonare uno dopo l' altro, e se più numeri saranno uno sopra l' altro, si devono sonare tutti nell' istesso tempo. Così pure il *Dieſis* sopra la Nota significa per lo più Terza maggiore, ed il *b.* molle posto sopra la Nota s' intende cader sopra la Terza, quando non vi sia espresso diverso numero.

[b] Quando uno voglia uniformarsi al Tuono del Canto Fermo, osservi in qual Corda sia fondato detto Tuono, ed in quella formi la sua Composizione. E cosa certa che il primo Tuono è fondato in *D la solre* Terza minore, onde essendo la presente Composizione fondata anch' essa in *D la solre* Terza minore, si dirà esser nell' istessa Tuono del Canto Fermo. Non è però necessario che simil Composizioni siano fondate nei Tuoni del Canto Fermo, ma è in arbitrio del Compositore.

(c) Si veda qual che si disse pocanzi delle sillabe brevi, e lunghe.

*faut* Terza del Tuono principale, passa insensibilmente a toccare quelle Corde che lo conducono in Tuono di *C solfaut* Quinta di *F faut*, e questo con somma facilità vien eseguito, con dare alla seconda Nota di questo versetto Sesta maggiore, la quale necessariamente lo conduce in *C solfaut*, e perciò al num. 3. si vede la Cadenza nella Quinta di *F faut*. Nè faccia maraviglia che si vada alla Settima del Tuono principale, mentre avendo nel primo versetto incominciato a modulare, e seguitando parimente a modulare nei seguenti versetti l' Uditore non si disgusta in modo alcuno, mentre si è già scordato del Tuono principale col rinforzo che si fa passando alla Terza del Tuono, e cresce vie più questo rinforzo con andare alla Quinta della Terza. [a] Di qui ne viene che seguitando l' istesso rinforzo fatta la Cadenza nel Tuono di *C solfaut* col secondo versetto, introduce subito il terzo versetto, parimente in *C solfaut*, e qui pure appenna introdotto questo Tuono, prepara nuova Modulazione, mentre come si vede in fine di questo versetto, va in Tuono di *Alamire* Quinta del Tuono principale, ed ecco come bel bello si apre la strada per ritornare in Tuono.

Perchè poi nei primi due versetti ha fatta vera Cadenza, in questo luogo fa Cadenza sospesa, e questo per due motivi; uno per variar la Cadenza; e l' altro per tener sospesa la modulazione, e perciò al num. 4. si vede questa Cadenza sospesa, dopo la Quale s' introduce il Quarto versetto che passeggiando per le Corde coerenti al Tuono di *Alamire*, in tal Tuono va a far la Cadenza. [b]

Al num. 5. si vede introdurre il Quinto versetto in Tuono di *Alamire*, ma perchè s' avvicina al fine della Strofa, conviene pensare di ritornar nel Tuono Fondamentale, e per poter facilissimamente ottener l' intento, s' accompagna l' *Alamire* con Terza maggiore, nel qual caso l' *Alamire* non è più Tuono, ma Quinta di *D lafolre*, come da per sè è chiaro

(a) Quando il Compositore si è posto in giro colla Modulazione, e che in breve spazio di tempo passa da uno in un altro Tuono di frequente, non sarà disgustoso, ancorchè si porti in qualche Corda che non sia coerente al Tuono principale, purchè sia relativa all' ultima Modulazione, e siccome intorno al modulare (prendendo la Modulazione per il passaggio che si fa da un Tuono, o sia Modo in un altro) non abbiamo Autori che espressamente ne trattino, però sarà necessario osservare come si son contenuti i buoni Compositori per poterli imitare. Abbiamo però una ragione in questa Composizione, la quale ci dimostra che la Cadenza in *C solfaut* è fatta per uniformarsi alla Cantilena del Canto fermo di quest' Inno, il quale da *F faut* passa in *C solfaut*, il che fu praticato da' buoni Compositori, che scrissero relativamente al Canto Fermo.

(b) Ecco il modo di far due versetti nell' istesso Tuono, senza disgustare, e senza replicare, e si usa col far nel primo versetto la Cadenza sospesa, e dopo col secondo versetto seguitar nel Tuono in cui si è passato, e quindi far la sua Cadenza.

chiaro, e così oltre al ritornar in Tuono, si varia anche, mentre si fa che quella Corda che dovrebbe servir per Tuono, seguitando l'ordine superiore di principiare il versetto seguente, dove aveva lasciato l'antecedente, quella Corda dico serve solamente per altro Tuono.

Deve però osservarsi bene l'inganno che fa in questo versetto, mentre appena toccato il Tuono Fondamentale, che è il *Diasolre*, esce subito da questo con dar Terza minore al seguente *Alamire*, come vedesi al num. 6. e così passa di nuovo in Tuono di *F faut* Terza del Tuono, ed ecco come nell'istesso versetto con pochissime Note fa un giro di più Modulazioni, mentre dall' *Alamire* passa in *D lasolre*, e da questo passa in *F faut*, il qual modo di modulare non solo è naturale, ma del più bello, e artificioso, e però degno d'osservazione.

Per terminar poi con qualche piccolo artificio la presente Strofa, si offervi che appena fatta la Cadenza del Quinto versetto in *F faut*, attacca al num. 7. un piccolo passo imitato al num. 8. dal Basso una Quinta sotto, e dall' Alto una Sesta sopra che vien ad essere in Terza col Basso, ed al num. 9. il Soprano anch' esso imita in parte il passo all' Ottava sopra. Questo passo oltre l'artificio dell' Imitazione, contiene ancora un altro artificio, ed è che prima si fa Quinta, e poi Sesta col Fondamento per mezzo della Sincopa, il qual modo di procedere è molto elegante. Si offervi che il Tenore attacca in maniera equivoca, mentre avendo fatta la Cadenza in *F faut*, comincia in *Alamire*, che può intendersi Terza di *F faut*, e nell'istesso tempo può intendersi Quinta di *Diasolre*, come in fatti è nel presente caso, stantechè il Basso nel rispondere che fa a questo passo al num. 8. passa immediatamente dal Tuono di *F faut* a quel di *D lasolre*, come si vede, ed in tal maniera ancora si usa la Modulazione improvvisa, ma però coerente, mentre dalla Terza del Tuono si va subito al Tuono, e con questo piccolo artificio, il quale per altro è molto bello, si va a trovar la Cadenza dell'ultimo versetto della prima Strofa.

Prima di passare all'esame della seconda Strofa mi sia permesso far osservare al Lettore, che nello stile a Cappella, ogni qual volta si vuol mutar tempo, si suol usare la Tripola da noi volgarmente detta maggiore, e questo si fa, perchè questa Tripola è più coerente in quanto alle Figure delle Note, col Tempo che dicesi a Capella, ovvero Tempo alla Breve, e che ciò sia vero eccone la ragione.

Per far una Battuta di Tempo alla Breve, si ricerca il valore d'una breve, (a) e di qui ha avuta origine l'usanza di alcuni che battono il

Tem-

(a) Suppongo nota la divisione del Tempo di egualità in maggiore, ed in minore; il maggiore da noi vien chiamato comunemente Tempo a Cappella, ed il minore.

Tempo a Cappella con quattro moti di mano, due in battere, e due in levare, che corrisponde a quattro Minime componenti una Breve, e se quest' usanza da altri non è accettata, perchè alcuni battono il Tempo a Cappella in due moti di mano, uno in battere, e l' altro in levare, proviene, perchè questi per maggior comodo di una Battuta ne formano due; si vede per altro che tutti tagliano colla Stanghetta (a) questo Tempo dopo il valor d' una Breve, onde essendo la Stanghetta il segno che divide una Battuta dall' altra, perciò se dopo ogni Breve, e non prima vedesi tagliata la Battuta, sarà segno che una Breve Formi una Battuta. La Tripola, o sia Tempo d' inegualità non fa altro che accrescere la metà del valore alla Nota, [b] il che si esprime col punto, onde volendo ridurre il Tempo alla Breve in Tripola sarà necessario aggiungere il punto alla Breve, e perciò niun altra Tripola potrà porsi nello stile a Cappella, che la Tripola da noi detta maggiore. Questo però non sia detto per regola assoluta, ma per sola pulizia di scrivere, (c) mentre si vede coll' esperienza che si può esprimere l' istesso sentimento con Figure diverse di Note. Fatta questa forse non inutile digressione, passiamo adesso ad esaminar questa seconda Strofa.

Al num 10. si vede il primo versetto posto colle Consonanze nell' istesso

nore Tempo ordinario, il quale si batte con quattro moti di mano per renderlo più facile stante la molteplicità delle Figure, che oggi giorno si sono introdotte. A questo proposito, se si osserveranno gli Scrittori Antichi, si vedrà che si sono molto diffusi per spiegar il Tempo, con Circoli, con Semicircoli, tagliati e puntati, il che, a vero dire genera più tosto confusione che chiarezza, onde ebbe a dire il Kyrchero nel lib. 7. della sua Musurgia: Vehementer miratus, Veteres in re prorsus inutili, imo futili tantum, & opere, & temporis perdidisse... cum tota hæc farago multo expeditiori modo, quod posterius postmodum subolfecerunt... absolvi potuerit. ed il Bancheri nella sua Cartella a carte. 28. disse che li Musici Moderni quelli anno dimeffi, e per maggior docilità gli anno ridotti a due, l' uno diremo Tempo perfetto maggiore, il secondo Tempo perfetto minore. Dell' opinion de Moderni si vede il P. Vanneo Recanetum lib. 2. cap. 8. pag. 54. benchè sia Scrittore Antico. Vedasi ancora il P. Tevo cit. par. 2. cap. 18. pag. 91., e seg. il quale parla diffusamente dalla Battuta.

(a) Anticamente non usavano tagliare le Battute colle Stanghette, come si vede nell' opere del Palestrina, di Gioseffino, del Porta, del Zarlino, del Gaffurio, del Vanneo, del Zacconi, e d' altri Antichi; ma i Moderni per facilitare i Cantanti, anno ritrovata la divisione delle Battute col mezzo di una linea che interseca le cinque righe, e questo è un ritrovato molto comodo.

(b) Si veda il Vanneo sopra citato.

(c) Se dal Tempo a Cappella passeremo a quella Tripola che diciamo minore, la qual costa di tre Minime, si farà il passaggio dal Tempo maggiore al Tempo minore, la qual cosa nel modo di scrivere non sarà troppo pulita, benchè possa esprimersi l' istessa Cantilena si coll' una che coll' altra Tripola.

a pag. 214

# ESEMPIO QUADRAG

1. Ky ri e e le i fon e le i fon k

2.

Ky  
6

5

23 6 4 3 2

di Battuta, oltre i casi altre volte detti nei superiori

17. Kyri e e

17. Kyri e e

e le i fon

e le i fon



istesso luogo con cui furono poste nel primo versetto della Strofa antecedente, e questo si fa, perchè il vero posto delle Consonanze nel principio è tale, che ( parlando ordinariamente ) non ammette varietà.

Si offervi al num. 11. come il Tenore è in Unifono coll' Alto, il che come si è detto altre volte, dovrebbe fuggirsi, ma in questo caso siamo necessitati a contenersi in tal guisa, prima perchè la Nota segnata col *Diesis* nel Basso non si suol replicare nella sua Ottava, (a) e poi quest' Ottava non ha luogo in alcuna parte, come da per se è chiaro, volendo che le parti cantino naturalmente, e senza stracchiature. Se col Tenore si andava in *Alamire* si faceva moto retto con due parti, col Tenore cioè, e coll' Alto, e poi si replicava la Sesta, che essendo posta nel Soprano come parte più sensibile non ha bisogno di repliche, sicchè è necessario replicar la Terza, che così si ha il Moto Contrario, e si ha buon modo di proceder colla Cantilena. [b] Non voglio però tralasciar d' avvertire in questo luogo che se il Tenore, in luogo di far l' Unifono coll' Alto, avesse fatta la Sesta come fa il Soprano, in tal caso il concento verrebbe ridotto all' Armonia retta di *Alamire* Terza maggiore, e conseguentemente vi si ritroverebbero tutti li suoi Intervalli Armonici, che sono Fondamentale, Terza, Quinta, e Ottava. In oltre vi è la regola che ad ogni Nota del Basso se le diano i suoi Armonici suddetti, e in luogo dell' Ottava del Basso qualche volta se li può dare l' Ottava o della Terza, o della Quinta, o se è Nota che richieda Sesta se li può dare l' Ottava della Sesta.

Si veda il termine del primo versetto il quale si fa con Cadenza sospesa nella Quinta del Tuono, e così si varia questa seconda Strofa dalla prima. Il secondo versetto s' introduce pure nella Quinta del Tuono, ma qui poi, come si vede al num. 12. si va bel bello a trovare la Terza del Tuono Fondamentale, dove si fa Cadenza col secondo versetto.

S' introduce il terzo versetto in Tuono di *F faut*, e subito, come vedesi al num. 13. si passa alla sua Quinta, ma per variar dalla prima Strofa, si veda al num. 14. come fa Cadenza sospesa nella Quinta di *C solfaut*, e ciò si rileva più che più dalla Sesta maggiore che ha l' *Alamire*, che in certo tal qual modo vien dichiarata seconda del Tuono.

(a) Si veda il *Fux cit.* in fine dove parla dello stile a Cappella, e adduce la ragione perchè non devono replicarsi le Note segnate col *Diesis* parlando dell' Ottava; mentre, dice Egli, essendo il *Diesis* di molta forza, e di qualche asprezza, se questo si raddoppiasse supererebbe le altre parti di forza, e toglierebbe l' uguaglianza dell' Armonia.

(b) Questi sono quei casi, nei quali si permette di far l' Unifono in principio di Battuta, oltre i casi altre volte detti nei superiori esempj.

no. Questo passo a mio giudizio fa molto bene, perchè da una grande energia alla Composizione. Siccome però la Cadenza sospesa non è vera Cadenza, non deve considerarsi, come se passasse in Tuono di *G solveut*, ma che solo faccia una sospensione al Tuono di *C solfaut* Quinta di *Ffaut*. Seguita il Quarto versetto che subito passa in *C solfaut*, e si conosce al num. 15. dalla Cadenza che fa in questo Tuono. Il quinto versetto comincia è vero in *C solfaut*, ma passa subito in *Alamire*, come si vede al num. 16. ed in *Alamire* pure fa Cadenza sospesa.

Al num. 17. si vede l'ultimo versetto, il quale modula sul principio improvvisamente una Terza sopra, a differenza dell'ultimo versetto della Strofa antecedente, che modulò alla Terza sotto; ma anche in questo luogo può dirsi che moduli alla Terza sotto, mentre modula dopo la Cadenza sospesa. (a) Sarà però sempre vero che varia dalla prima Strofa, perchè ivi modulò dopo la vera Cadenza. Si vede poi al num. 18. come facilmente passa in *Alamire*, e quivi fa Cadenza, ma perchè deve tornare in *D lasetre*, perciò è stato costretto l'Autore ripetere questo versetto, come si vede al num. 19. nel qual luogo, ponendo l'*Alamire* colla Terza maggiore, passa subito al Tuono Fondamentale, e qui termina questa seconda Strofa.

Al num. 20. si vede l'*Amen*, (b) il quale sempre si fa in Cadenza sospesa di Quarta in giù, o di Quinta in su, e benchè questa Cadenza s'accompagni coll'Organo dopo la Terza, e Quinta con Quarta maggiore, e Sesta maggiore, queste però non si scrivono nelle parti, mentre molte licenze che si usano nel sonare l'Organo, non devono usarsi nello scrivere. [c]

Dal fin qui detto si vede che la forza di simili Composizioni consiste tutta nel modulare, mentre l'Armonia si vede sempre nella sua semplicità, onde per imitar simili Composizioni, sarà necessario di far buono studio per le Modulazioni, perchè in quanto a distribuir le parti, basterà osservare il modo con cui si sono distribuite in quest'Inno, ove si vede che ciascuna parte sta nelle sue proprie Corde, e si pro-

(a) Se si consideri il posto di *Elami* si può dire che la Modulazione sia alla Terza sotto; se poi quell'*Elami* si consideri come Quinta d' *Alamire* allora si può dire che la Modulazione sia alla Terza sopra, onde l'uno, o l'altro che si dica non sarà male.

(b) Perchè il fine sia conforme al principio s'abbandona la Tripola, e si ripiglia il Tempo alla Breve, tanto più che non si usa di cantar l'*Amen* in questa sorta di Cadenze con rigor di Tempo, ma si lascia a piacer dei Cantanti.

(c) Le licenze che si usano nel sonare l'Organo, e non nello scrivere sono abbastanza note, ed io procuro il vantaggio degli Studiosi nel comporre, e non nel sonare.

procuri che le parti sbalzino meno che sia possibile, come si vede praticato da buoni Autori, e senza ch' io m' estenda di più ciascuno potrà vedere la differenza che passa dalle Composizioni antiche alle Moderne, si nell' ordine di disporre le parti, si nell' ordine delle Modulazioni, come nell' ordine di disporre le Consonanze.

In oltre si ritrovano in questa Composizione molte Note Legate, che non fanno Dissonanza, e che però possono dirsi semplici Sincopature, le quali servono ad esprimere la sillaba, o a formar qualche piccola Imitazione. [a]

Procuri lo Studio di far buone osservazioni sopra simili Pieni semplici, mentre chi non saprà ben comporre in questo stile, che è il più piano di tutti, molto meno potrà riuscire in altri stili, che siano più artiziosi.



Tomo. I.

Ec

ESEM.

---

(a) Delle Note Sincopate se ne parlò nel nono Esempio, onde la rimetto al Lettore.



# ESEMPIO DUODECIMO.

PIENO A QUATTRO  
DI GIACOMO ANTONIO PERTI.

1. 2. 3. 4.

Et mi fe ri cor di a e-

I. 3. 4.

Et mi fe ri cor di a e-

I. 3. 4.

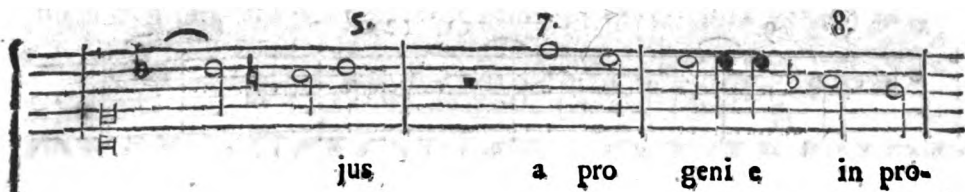
Et mi fe ri cordi a e

I. 3. 4.

Et mi fe ri cor di a

b 6 5 4 4 b 6 6 9.8 7 61

jus



E c 2

ge-

9. 11. 12.

ge ni es ti men ti bus e um.

10. 12.

ni es ti men ti bus e um.

12.

ge ni es ti men ti bus e um.

9.

ge ni es ti men ti bus e um.

2 6 7 2 6 9 8 9 8 7 b 6 4 5 4 7

Vc-

**V** Eduto lo stile Semplice Moderno nei Pieni , vi pongo adesso sotto gli occhi un Pieno Legato Moderno, il quale potrà servir di norma per far Gravi Legati , e senza obbligo d' Imitazioni , (a) il qual modo di comporre è molto elegante fatto a tempo , e luogo , e secondo il sentimento delle parole. (b) Il modo d. comporre simili Pieni non si può imparare in altra maniera, che con vedere Composizioni di questo stile, le quali poco più , poco meno sono fatte tutte in questa forma , ed il forte di tali composizioni consiste nella Modulazione , e nel modo di condur le parti in tal maniera che ora l' una, ora l'altra formi Legatura, e per lo più non vi sia Nota ( se si eccettuino le Gadenze ) che non faccia , o non riceva Dissonanza , [c] perchè altrimenti farebbe stile misto di Semplice, e Legato, come si disse potersi considerare il *Sanctus Deus* del Vittoria. Devesi però avvertire di non eccedere nella quantità delle Dissonanze , perchè il bello di questi Gravi non consiste nella quantità delle Legature, ma bensì nella qualità, e nella collocazione, avvertendo in fine che si offervi una certa sospensione, talchè per lo più una Nota che serve per un Intervallo d' una specie ad una Nota del Basso, serva d' Intervallo d' altra specie alla susseguente Nota del Basso, e che l' Armonia sia quasi sempre retta, e raro Rovescia, perchè questa resta con poca forza, e quella con molta.

Venendo adesso all' esame particolare al num. 1. si vedono le Consonanze poste con ottimo ordine , e se si vedono poste diversamente dagli Esempi passati, questo viene a cagione della positura del Basso, (d) perchè

(a) Più modi vi sono di far Gravi Legati, cioè con semplici Legature siano Consonanti, o Dissonanti, ovvero con Imitazioni siano Reali, o no. Questo del quale parliamo è semplicemente Pieno Legato senza Imitazioni. Chi bramasse poi veder Gravi Legati con Imitazioni può vederne nei Salmi di Benedetto Marcello, nella Messa a quattro Stampata di Giacomo Antonio Perti; ed in altri Autori.

(b) Più volte si è detto che devesi aver riguardo alle parole non solo nella pronunzia, ma anche nell' adattarsi al sentimento delle medesime, onde sarà mal fatto porre un Grave dove, le parole esprimono allegrezza, e porre un Allegro dove le parole esprimono mestizia, ovvero altro sentimento che debbasi esprimere con gravità, come pur troppo da alcuni si usa inconsideratamente anche a tempi nostri. Vedasi sopra ciò quel che dice il P. Tevo cit. par. 4. cap. 1. pag. 223.

(c) Siccome non si può aver Dissonanza senza due Suoni, così uno di questi si dice Agente, l' altro Paziente. Il Paziente è quel Suono che trattenendosi più del dovere mediante la Sincopa riceve la percossa. L' Agente è quel suon. che percuote in tempo che l' altro stia fermo. Si veda l' Artusi Arte del Contrappunto lib. 2. cap. 1. pagina 27.

(d) Se il Basso non è posto nelle sue Corde Gravi, ma nell' Acute, ovvero vicino alle Acute, allora sarà necessario che le parti superiori siano disposte in modo che non siano o troppo Alte, o troppo Basse, e però si osservino i buoni Pratici che così non si fallerà.

chè se altrimenti fossero poste le parti superiori, farebbero fuori della sua propria posizione, come da per sè chiaro apparisce. Si veda come al num. 2. dopo aver toccata la Terza nel principio della Battuta, si va subito nel secondo luogo dell' istessa Battuta a toccar la Quinta che vien ad essere Ottava col Tenore, e questo si fa, affine di poter preparare la futura Dissonanza di Quinta colla Sesta. Ne si dica che la Quinta ( in questo caso Dissonanza, perchè unita colla Sesta ) poteva esser preparata dall' istesso Tenore, e la Sesta poteva porsi nel Soprano, perchè rispondendo che chi si contenesse in tal guisa non procederebbe con troppo buon ordine, primieramente perchè le parti farebbero troppo disunite; [a] in secondo luogo fa meglio sentire questa tal Dissonanza posta in tal maniera, perchè così vien ad essere il Soprano in Settima col Tenore, laddove se il Soprano facesse la Sesta, ed il Tenore le Quinta, farebbero queste parti distanti fra di loro una Nona minore, la qual al certo non farebbe così buon sentire, come fa posta nella maniera che si vede. [b] Da quì si può ricavare che anche nelle parti superiori devesi avere ogni riguardo, acciò fra di loro meglio si uniscano. (c) In oltre se si offerverà il proseguimento della Cantilena, si vedrà che così, e non altrimenti doveva farsi, mentre, diversamente facendo, la parte del Tenore verrebbe troppo bassa, perchè risoluta la Quinta in Quarta, stando ferma la Sesta, questa risoluzione prepara nuova Dissonanza, che è la Quarta colla Quinta e questa dovendo ancora risolvere discendendo, è chiaro che il Tenore verrebbe troppo Basso. [d] Di più aggiungasi che il Tenore deve essere ordinariamente parlando più Alto del Soprano, ( intendo però un Ottava sotto ) e questo a motivo di render ben connessa l' Armonia, mentre se il Soprano fosse più alto del Tenore non si sentirebbe

---

(a) Le parti troppo disunite, benchè la Composizione sia coll' Organo, non fanno mai buon effetto, e perciò non solo deve aver si attenzione, che le parti siano ben situate nel proprio sito, ma ancora che fra di loro non siano distanti più del dovere.

[b] La Dissonanza di Nona minore riesce assai più molle di quello sia la Settima, e di più la prima non ha tanta forza quanto la Seconda, perchè la prima è Dissonanza composta, e la Seconda è Dissonanza semplice. Di più riducendo ancora la Nona alla Seconda, questa è più aspra minore che maggiore, e per conseguenza farebbe più aspra essendo Nona minore, che essendo, Settima. Vedasi il P. Tevo cit. par. 3. cap. 2. pag. 122.

(c) Il P. Tevo cit. par. 4. cap. 1. pag. 223. dice -- che nelle cose Ecclesiastiche si deve usare la tessitura moderata, nè alta, nè bassa, perchè l' altezza rende noia, e la ballezza rende muta, e sorda la composizione. -- Onde essendo i parti di questa Composizione tessute in questa guisa, ne segue necessariamente una buona unione fra di esse.

(d) Il Tenore vicino al Basso non è mai, o almeno per lo più nel suo proprio luogo, e perciò non può far molto le parti del Soprano all' Ottava bassa.



be quella dolcezza che produce l' Armonia posta nei suoi proprj luoghi per le ragioni che furono dette all' Esempio Nono. (a)

Al num. 3. si vede che dopo aver fatte due Dissonanze colle parti superiori, se ne forma una colla parte Fondamentale, e questo si fa prima per variare, e poi per condur le parti con buon ordine di Cantilena. (b)

Fatta la risoluzione di quest' ultima Legatura se ne forma una di Settima col Soprano al num. 4. dove si vede che colle altre parti si forma la Cantilena in modo che vada alla Quarta del Tuono, come in fatti si va con Cadenza di grado al num. 5. Al predetto num. 4. si vede la Settima unita colla Quinta, perchè primieramente il Basso porta seco la Quinta secondo la Cantilena, ed in secondo luogo non si farebbe condotta così bene la Cantilena, facendo diversamente. Non si vede però la Quinta nella Nota seguente colla quale si fa Cadenza di grado, e questo perchè passando in Tuono di *B fa*, il *C solfaut* viene ad essere Seconda del Tuono, che ricerca Sesta maggiore, come altre volte si disse.

Al num. 6. si vede l' Alto nel fine della Cadenza preparare la Quinta falsa che segue in tempo che il Basso passa alla Quinta del Tuono con buonissima grazia, mentre essendo la Cadenza di grado, come altre volte si è detto Cadenza sospesa, perciò molte volte non conduce al Tuono nel quale si fa Cadenza, ma lascia la Modulazione così indifferente che possa esser condotta in altri Tuoni coerenti al Tuono principale, come si fa in questo luogo. [c]

Al num. 7. Si veda come il Soprano forma una Dissonanza di Nona unita colla Terza in tempo che il Basso è passato in *C solfaut*, e quì si  
no-

[a] Vedasi Esemp. Nono annot. [g] Aggiungasi che se il Tenore cantasse più alto del Soprano, parlando però sempre d' una Ottava sotto, sarebbe fuori delle sue proporzioni, come può vedersi in Pietro Aaron lib. 3. cap. 30. pag. 46, e nel Vanno cit. cap. 19. e seg. pag. 77. e seg. Quel che si dice si vede anche praticato da tutti i buoni Autori.

(b) Che le parti procedino con buon ordine di Cantilena più volte è stato avvisato il Lettore; ascolti adesso il P. Tevo cit. par. 4. cap. 1. pag. 223. Deve usare diligenza il Compositore che le sue composizioni siano cantabili, ed abbiano facile, e dilettevole maniera...., e prima di esso lo disse il Zarl. cit. par. 3. cap. 37. pag. 187. e l'istesso dicono altri Autori.

(c) E certo che la Cadenza sospesa, non essendo vera Cadenza, non determina propriamente il Tuono, o sia Modo, e perciò sarà facile passar con queste Cadenze in diversi Tuoni, perchè dicendosi che la Cadenza vera, e perfetta è quiete dell' Armonia, si deve dire necessariamente che la Cadenza sospesa si è una suspension d' Armonia, e la suspension di una cosa non è altro che un ritardo, e perciò dopo potrà proseguire il suo giro.

noti che, benchè la Nona possa ponerli in più Corde del Tuono, pure il suo maggiore spicco lo fa nella Corda del Tuono, e nella Quarta del medesimo, ma più nella Corda del Tuono, come può ciascuno facilmente farne l'esperienza, tanto più poi in questo luogo, che con tal progresso vien a far un Rovescio della Cadenza di grado in *C solfaut* in questa maniera,

Suo Rovescio.

se non che ritarda mediante la Legatura la Corda fondamentale, il che produce ancora varietà tanto nella Musica desiderata.

Al num. 8. si vede come dalla Cadenza sospesa di *C solfaut* passa alla Cadenza sospesa di *G solreut*, mediante una Legatura che fa col Basso. In questa Cadenza si offervi la risoluzione dell'Alto nella penultima Nota, nella quale vi si pone il *Diefsis* secondo quello fu detto in uno dei passati Esempj. (a) Offervisi che se nella Sesta dell'Alto si ponesse il *Diefsis*, facendola di Sesta maggiore come ella è Sesta superflua, la qual cosa vien praticata spesso da Moderni, si verrebbe a formare un Intervallo falso, e conseguentemente difficile da Intuonarsi massime in un Pieno, per la qual cosa nel solo Concertato dovrebbe usarsi, e mai nel Pieno.

Si offervi poi al num. 9. con che buona maniera ritorna nel Tuono principale, il che proviene dalle Cadenze sospese finora usate, le quali non determinando positivamente alcun Tuono, danno campo di poter passar dove si vuole con somma facilità. La Legatura di Settima che si forma nel Soprano al detto num. 9. facilita anch' essa il modo di passare  
in

---

(a) Si veda l'Esempio Sesto al num. 31.

in Tuono, mantenendo l' equivoco del Tuono antecedente, non essendo segnata col *b. molle* come dovrebbe essere, se si considerasse come Sesta di *F faut.* (a) Si ritrova un'altra Nona al num. 10. e questa pure nella Corda del Tuono. Un'altra Nona si ritrova al num. 11. nella Quarta del Tuono che dispone la Cadenza vera che ritrovasi al num. 12. la quale è vera Cadenza reale, preceduta da una Settima, che sempre si suol porre in simili Gadenze disposte in questa guisa, (b) Nell' ultima Nota non vi si ritrova la Terza, ma solo la Quinta, e l' Ottava, secondo la regola di terminare in Consonanza perfetta. [c]

Si vede in tutto questo versetto una naturalezza così chiara, che pare che le parti non siano state fatte ad arte, ma che da per sè stesse come per necessità cantino in tal guisa, e questo è ciò che deve lo Studioso imitare con ogni diligenza, sapendo benissimo che allora l' artificio è più bello, quanto è più nascosto, (!) e questa chiarezza, e naturalezza insieme è quella che produce tutto il buon effetto. Oggigiorno non si sentono troppi Pieni di questa natura, e credo che provenga, perchè ognuno schiva la fatica per altro è da desiderarsi che non si tralasci, e non vada in disuso così bello, specialmente in alcuni Gravi, i quali fatti in altre maniere semplici non sono altro che Composizioni di Nota contra Nota, nel che ognuno vede quanto sia poco da apprezzarsi quel Compositore che non usa uno stile così elegante, il quale oltre a produrre un bellissimo sentire, quando sia ben fatto, è capace ancora a muovere gli affetti degli Ascoltanti a divozione, che è il fine per cui è stata introdotta la Musica nelle Chiese,



Tomo I.

F f

ESEM-

[a] E nota la regola che la Sesta segue la natura della Terza, perciò se il Tuono ha Sesta maggiore, ricerca Sesta maggiore, e se ha la Terza minore vuole la Sesta minore, e perciò diceasi che il D lasolre posto nel Soprano considerato Sesta di *F faut* andrebbe segnato col *b. molle*.

(b) Nella Cadenza Reali quando vi ha luogo la Settima è sempre bene il farla, perchè da maggior risalto alla Cadenza, e si vede usata da tutti i buoni Autori.

(c) Vedasi l' Esempio Nono annor. (n)

(d) In tutte le Arti siano Maccaniche, siano Liberali più che l' artificio è nascosto, e più che la Natura apparisce, più è bella l' operazione; l' istesso appunto succede nella Musica, onde deve farsi ogni studio, acciò spicchi più la Natura che l' artificio.



# ESEMPIO DECIMOTERZO.

## A N T I F O N A A Q U A T T O DEL PADRE COSTANZO PORTA.

2.

Descen-

I.

Ange lus autem Do mi ni De. dit

dit de Cæ-  
3.  
De fceen dit de  
4.  
Descen-  
fcea dit de Cæ lo &

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 1 through 4. It features a vocal line on a treble clef staff and two piano accompaniment staves on bass clefs. The lyrics are 'dit de Cæ-' at the start, followed by a measure with a '3.' marking. The second measure has the lyrics 'De fceen dit de'. The third measure has a '4.' marking and the word 'Descen-'. The system concludes with the lyrics 'fcea dit de Cæ lo &'.

5.  
lo de Cæ-  
7.  
Cæ lo de fceen dit de Cæ lo & ac-  
6. 8.  
dit de Cæ lo &  
ac ce Ff 2 dens lo &

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 8. It continues with the vocal and piano staves. The lyrics 'lo de Cæ-' are in measure 5, followed by 'Cæ lo de fceen dit de Cæ lo & ac-' in measure 6. Measure 7 has 'dit de Cæ lo &'. The system ends in measure 8 with the lyrics 'ac ce Ff 2 dens lo &'.

9. 12.

lo & acce dens re vol vit la.

10.

ce dens re vol vit la pi dem

11.

ac ce dens re vol vit la pi dem

re vol vit la pi-

15. 17.

pi dem & fe de bat & fe de-

13. 16.

& fe de bat fu per e um

14. 18.

& fe de bat super e um fu.

dem & fe de bat fu per e um bat

20. 21.

bat super e um al le lu.

19. 21.

fu per e um al le lu ja al.

23.

per e um alle lu ja al.

al le lu ja

27.

ja al le lu' ja al le lu ja.

24.

le lu ja al le lu ja.

le lu ja al le lu ja.

24. 25.

al le lu ja.

Vc.

9. 12.

lo & acce dens re vol vit la.

10.

ce dens re vol vit la pi dem

11.

ac ce dens re vol vit la pi dem

re vol vit la pi-

15. 17.

pi dem & fe de bat & fe de-

13. 16.

& fe de bat fu per e um

14. 18.

& fe de bat super e um fu.

dem & fe de bat fu per e um bat



20. 22.

bat super e um al le lu.

19. 21.

fu per e um al le lu ja al.

23.

per e um alle lu ja al.

al le lu ja

27.

ja al le lu ja al le lu ja.

24.

le lu ja al le lu ja.

le lu ja al le lu ja.

24. 25.

al le lu ja.

**V**Eduto lo stile Semplice, e Legato sì Antico che Moderno, passeremo a veder lo stile a Cappella, e cominceremo dallo stile Antico, e siccome gli Autori di quei tempi appoggiavano le loro Composizioni a qualche Canto Fermo, (a) quello imitando, o realmente ponendolo in qualche parte, così noi cominceremo dall'osservare una Composizione, nella quale il Canto Fermo faccia la parte principale, e sopra di esso sia appoggiata tutta la Composizione. Eccovi per tanto un' Antifona del P. Costanzo Porta Minor Conventuale già fu Maestro di Cappella del Duomo di Ravenna, della Santa Casa di Loreto, e del Duomo d'Osimo, il quale fiorì nel Secolo XVI, e fu condiscipolo del Zarlino.

Prima però di venire all'esame particolare di questa Composizione, è da avvertirsi che in più maniere componevano gli Antichi col Canto Fermo. Alle volte il Canto Fermo era posto tutto intero e di seguito, con valore di Figure eguali, come Semibrevis, o Brevis, ed in una sola parte che per il più era il Tenore, o il Basso; se Autentico, [b] e in Chiave di *C solfaut*, nel Tenore; se Plagale, o in Chiave di *F faut*, nel Basso, (c) nel qual caso le altre parti proponevano degli attacchi diversi, secondo la diversità delle parole, come vedesi praticato specialmente nell'Introidi, e nell'Antifona da Giovanni Maria Nanino, dal P. D. Girolamo Lombardo, da Placido Falconio, e da altri. Alle volte prendevano il Canto Fermo a parte per parte, e ne formavano tante Fughe, servendo ognuna di queste parti per Soggetto, o Proposta di Fuga, o Reale, o del Tuono, o per lo più d'Imitazione, (d) e tal uso fu più praticato del primo in Messe, Salmi, Inni, Offertorj, come si vede da quasi tutti gli Autori e prima, e dopo il Palestrina nei Secoli XV., e XVI.

Si

(a) Quasi tutte le Messe degli Antichi Compositori sono intitolate con qualche motivo preso dal Canto Fermo, come può vedersi nelle Messe di Gioseffino, del Palestrina, di Costanzo Porta, e di altri. Ai giorni nostri gl'Introidi, e l'Antifona, o che assolutamente si lavorano coll'obbligo del Canto Fermo, o almeno coll'Imitazione del medesimo, come praticasi nelle Cattedrali, e Cappelle primarie.

(b) La divisione dei Tuoni del Canto Fermo in Autentici, e Plagali è abbastanza nota; ma se qualcuno l'ignorasse può vederla nel *Vanneo* cit. lib. 1. cap. 47. pag. 30. P. Giuseppe Fux nel *Cantore Ecclesiastico* par. 2. Lez. 1. pag. 47. e 48. P. Martini cit. *Dissert.* 2. pag. 327. Zarl. *Inst. Harm.* par. 4. cap. 12. pag. 313.

(c) Quando si scrive coll'obbligo del Canto Fermo sarà sempre ben fatto porre il Canto Fermo in quella parte che ad esso corrisponde, e siccome il Tenore, come altre volte fu detto, dicesi Tenore, perchè tener Tonum, così quando il Canto Fermo ad esso corrisponderà, o per via del Tuono, o per via della Chiave, sarà sempre meglio porlo in tal parte che in altra. Questa però non è regola certa, ed assoluta, potendosi porre il Canto Fermo anche nella parte dell'Alto, come pure in quella del Soprano, ma negli Antichi questo non si vede troppo di frequente.

(d) Della divisione delle Fughe se ne parlò altrove, onde è superfluo ripetere già detto.

Si deve ancora notare che molte volte nella parte del Canto Fermo si ritrovano alcune Note in Figura di Breve, ma Legate insieme, nel qual caso già suppongo che il Lettore sappia che il valor di quelle Note in tal forma legate è come se fossero Semibrevis, ed in tanto usavano queste Note legate, per imitare anche l'istesse Figure del Canto Fermo, nel quale alle volte si legano due, o più Note, che cantar si devono sopra l'istessa sillaba, tanto più che gli Antichi come sopra si disse non avevano l'uso delle stanghetto, e legavano le Note nell'istessa maniera che noi leggiamo le Cromas, e le Semicrome, quando due, o più di esse si ritrovano sopra una sola Sillaba. [a]

Al num. 1. si vede l'Intonazione dell'Antifona, la qual Intonazione si suol sempre fare da quella parte che canta il Canto Fermo. Già dal bel principio si vede che quest'Antifona è dell'Ottavo Tuono, e per conseguenza in *G solreut*, (b) ed essendo l'Ottavo Tuono scritto in Chiave di *C solfant*, perciò il Canto Fermo si pone in Chiave di Tenore, dalchè ne segue il trasporto necessario delle Chiavi (c) per star unito colle parti, e per poter meglio maneggiar le medesime; tanto più che se le altre parti fossero scritte nelle sue solite Chiavi si andrebbe troppo alto con la cantilena, ed i nostri Antichi non erano troppo soliti ad uscir fuor delle Righe, quando non ne avessero avuto più che bisogno [d]

Terminata l'Intonazione, il Basso [in Chiave però di Tenore] seguita il Canto Fermo tal quale sta, non facendo altro che mantenere la misura del Tempo, con aver però tutte le Note di egual valore. Comincia il Soprano al num. 2. a contrapuntizzare sopra il Canto Fermo, e vi po-

(a) Chi non sapesse la diversità del valore, che dava alle Note la legatura di esse, osservi il Gaffurio cit. lib. 2. cap. 5. pag. 24. Il Vanno cit. lib. 2. cap. 10. e 11., ed altri Antichi Scrittori.

[b] Il modo di conoscere di che Tuono sia una Cantilena d'una Antifona, d'un Introito, d'un Offertorio, si veda del P. Frezza cit. par. 2. Lez. 2. pag. 49. e Lez. 6. pag. 66. Veduto di che Tuono, o Modo sia un'Antifona, un Introito (parlando però de Tuoni Ecclesiastici, non de Tuoni del Canto Figurato) subito sappiamo in che Corda sia fondato, cioè in D la solre se Primo, o Secondo, in E la mi se Terzo, e Quarto, in F la ut se Quinto, o Sesto, in G solreut, se Settimo, o Ottavo. Si veda il Gaffurio cit. lib. 1. cap. 8. pag. 13. tergo. Vanno cit. lib. 1. cap. 47. pag. 29. tergo. P. Martini cit. Dissert. 2. pag. 326., e seg. che se si troverà qualcuno degl'otto Tuoni, o Modi che non sia nelle Corda assegnate, allora dovrà dirsi che sia Tuono trasportato. Si veda P. Frezza cit. par. 2. Lez. 5. pag. 56.

(c) Dell'uso delle Chiavi trasportate se ne parlò nell'Esempio Nono, onde là si ricorra.

(d) Oggi giorno, benchè non si dia per regola assoluta, nondimeno nello Stile a Cappella non si usa troppo uscir dalle Righe, e non avendo noi l'uso delle Chiavi trasportate, potiamo servirci (quando occorra) del Trasporto del Tuono.

pone un buon Motivo adattato affai alla parola *Descendit*; discendendo gradatamente colla Cantilena. L' Alto al num. 3. risponde realmente al Motivo una Quinta sotto. Deve però avvertirsi in questo luogo che questi Motivi non sono posti sul bel principio nelle Corde principali del Tuono, che sono la Fondamentale, e la Quinta, ma per altro sono posti in maniera che non vanno fuori delle Corde del Tuono, mentre essendo l' Ottavo Tuono Plagale, per conseguenza starà più sulla Quarta che sulla Quinta, ed in tal guisa il primo Motivo vien ad esser corrispondente alla Corda di *C solfaut* Quarta del Tuono. Il progresso della Cantilena è bello, e facile andando molto di grado.

Al num. 4. il Tenore risponde all' Unifono dell' Alto, ed a mezzo del Motivo scavalca la parte inferiore, e fa esso la parte del Basso. Si veda al num. 5. con che naturalezza, e maestria si maneggia la Quarta colla Quinta, e si osservi ancora la diminuzione che si fa nell' usar la Dissonanza. Al num. 6. si scavalca col Tenore la parte dell' Alto, [a] ed ecco un buon misto d' Armonia, e questo passo serve mirabilmente per esprimere la parola. Si osservi ancora come nella parola *de Celo* si lavora il Contrappunto per Semplice Imitazione; dal che si può ricavare, che introdotto il Motivo primo, e risposto al medesimo, o realmente, o per Imitazione, sarà sempre cosa buona procurare di seguitar la Cantilena con più Imitazione che sia possibile. (b)

Al num. 7. Si vede nuovo Motivo, il quale si pone dopo il primo piccolo Periodo delle parole, dachè si può notare, che non in ogni parola può farsi nuovo Motivo, ma in tali parole che non rompino il Senso, cosa da ben notarsi per non operare a caso nelle Composizioni. (c) Al num. 8. si risponde per Imitazione a questo nuovo Motivo, come pure per Imitazione si risponde al num. 9. seguitando sempre la Cantilena con buonissimo ordine, e disposta in tal maniera che al Basso non manchi mai, o quasi mai alcuna delle debite Consonanze. Diffi o quasi mai, mentre se qualche volta, a cagione di risponder al Motivo, occor-

ben-

(a) Altre volte si è osservato che nello Scavalcar delle parti, una fa le voci dell' altra. Questo non deve farsi di frequente, ma a tempo e luogo secondo le occasioni. Si veda il P. Tevo cit. par. 4. cap. 1. pag. 223.

(b) Si osservino attentamente tutte la Composizioni dagli Antichi, che si vedrà quanto conto facessero gl' istessi dell' Imitazione, mentre questa si vede usata sempre da essi nelle loro Composizioni. Cosa osservabile a confusione dei nostri tempi, nei quali poca, per non dir nulla d' attenzione si usa nel frequentar l' Imitazione, una delle condizioni di una buona Composizione. Si veda il P. Tevo loc. cit.

(c) Molte altre volte si è detto che si deve aver riguardo alle parole, e adesso di più s' avverte che si abbia riguardo di non rompere il senso delle medesime, ma volendo introdurre nuovi Motivi, questi siano posti in maniera che non disturbino l' ordine ed il senso delle parole, ma che tutto vada con buon ordine.

rebbe lasciar fuori qualche Dissonanza ; non devesi aver tanto scrupolo ; benchè per altro non sia da frequentarsi tal cosa. [a] Per altro l' Ottava non è necessaria quanto le altre Consonanze , essendo dai Greci chiamata *Equisona* , cioè equivalente all' Unisono , che per sè non forma Armonia ; onde se qualche volta occorra lasciarla , o per seguitar qualche Imitazione , o perchè le parti non cantino male , o per non disturbare l' ordine della Cantilena , non importerà più che tanto ; come in fatti si vede praticato nel decorso di quest' Antifona . ( b )

Al num. 10. si vede nuovo Motivo , e le sue risposte d' Imitazione si vedono al num. 11. , e 12. , ed essendo in questo luogo il Contrappunto piano , e facile non ha bisogno d' ulteriori osservazioni . Al num. 13. si vede un altro Motivo , e qui si noti come questi Motivi sono tra di loro così coerenti , che seguono sempre l' istess' ordine di Cantilena , cosa da bene osservarsi in simili Composizioni . ( c ) Al sopradetto Motivo si risponde al num. 14. , e la risposta , oltre all' esser reale è anche all' Unisono , cosa che nel progresso della Composizione non solo è lecita , ma di più è molto artificiosa , fatta specialmente nella maniera che è fatta questa . ( d ) Si osservi al num. 15. un Imitazione che fa il Soprano col Canto Fermo , il passo esprime molto la parola *Sedebat* , ed in oltre fa un ottimo sentire un passeggio di due parti stando ferme le altre due , tanto più che il passeggio delle due parti è per moto contrario . Questo a mio parere è un bellissimo gruppo , onde è degno di molta osservazione . ( e ) Si noti poi il passo segnato al num. 16. che più sotto vedremo il perchè .

Tomo I.

G g

Al

( a ) E certo che l' Armonia si forma dalle Consonanze , ma è certo ancora che alle volte tutte non vi anno luogo , onde se qualche volta occorra lasciarla fuori qualcuna , purchè vi sia ragion di farlo , sarà permesso , e parlando delle Composizioni a Quattro , dovendo lasciar fuori qualche Consonanza , si lascerà fuori piuttosto l' Ottava , che altra Consonanza , ed allora , secondo Gio: Giuseppe Fux cit. lib. 2. Sez. 1. dell' Esercizio terzo , si deve replicare più tosto la Terza di qualsivis altra Consonanza , essendo la Terza meno piena , e più vaga della Quinta , Stante l' esser meno piena fa che il Contrappunto sia bene equilibrato , e stante l' esser più vaga fa un buon sentire , e appaga l' orecchio . Vedasi P. Tevo cit. par. 4. cap. 3. pag. 132.

( b ) Non solo l' Ottava manca più volte nel progresso di quest' Antifona , ma qualche volta in vece della Quinta vi è la Sesta , questo però proviene nel principio di detta Antifona per seguitar l' Ordine della Cantilena , che va per via di Scala discendendo con piccole Note , le quali possono anche considerarsi come Note cambiate , tanto che la Sesta faccia come figura di Nota cattiva , e l' altra Nota che fa Quinta debba stimarsi per buona . Della Note cambiate se ne parlò nell' Esempio primo , onde ivi rimetto il Lettore .

( c ) Della coerenza dei Motivi fra di loro se ne parlò altrove , perciò non fa d' uopo replicare il già detto .

( d ) Si veda Esemp. primo annot. ( q )

( e ) Questi sono quei passi che più di tutti devono osservarsi , per potersene servir nell' occasioni , e specialmente dove si tratti di espressione di parola .

Al num. 17. si vede la risposta al sopradetto Motivo, ma qui è anche più artificiosa, mentre oltre ad essere risposta del Motivo è anche risposta del Canto Fermo, come vedrà chi vorrà ben esaminarla, ed ecco come un Motivo che sia ben adattato può servire per più fini, e perciò deve procurar lo Studioso di prendere Motivi tali che siano maneggievoli, e così potrà fare la sua Composizione più artificiosa. [a]

Si veda adesso al num. 18. un passo, il quale corrisponde per Moto Contrario al passo fatto al num. 16., e perciò ivi disse che si osservasse un tal passo, ed ecco come si va intrecciando un artificio coll' altro, ed in tal guisa non solo si conserva unità, o almeno uguaglianza di Motivi, ma ancora riducendo questi con diverse maniere in modo artificioso, si fa di più una buona, facile, e naturale Cantilena, che è quella che produce tutto il buono della Musica. (b)

Al num. 19. si vede altro Motivo, al quale nel medesimo tempo per Imitazione di Moti contrarij al num. 20. si risponde. Al num. 21., e 22. si prende un Motivo con Note Sincopate, uno de quali, cioè al n. 21. fa Dissonanza in principio del Motivo, e l' altro cioè al num. 22. fa Dissonanza nella Nota susseguente, ma uno fa Dissonanza d' una specie, l' altro d' altra specie, come chiaramente si vede.

Al num. 23. si vede una piccola Imitazione di quest' ultimo Motivo, ed al num. 24. si vede la prima Cadenza reale fatta nella Quinta del Tuono; ma perchè questa Cadenza non è propria dei Tuoni Plagali, ma degli Autentici, perciò in questo luogo non si fa vera Cadenza, ma si prolunga la Cantilena finatanto chè venga il comodo di far nuova Cadenza secondo l' ordine de Tuoni Plagali, [c] e questa si vede al n. 25. colla qual Cadenza si termina la presente Antifona, che essendo così ben lavorata può servire per Esempio a chi voglia esercitarsi in simile studio.

Si offervi in queste due Cadenze che si esce con quest' ultime Note dalla Cantilena del Canto Fermo la qual dovrebbe terminare alla Nota segna-

[a] Si veda quel ch'è dice D. Niccolò Vicentino nel lib. 4. dell' Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica cap. 22. pag. 79. tergo per tutto il detto capitolo, dove insegna il modo di comporre sopra il Canto Fermo.

(b) L' unione di diversi Motivi, o di un Motivo maneggiata diversamente non è cosa così usuale, mentre ricerca molto studio, acciò riesca senza alcuna stracchiatura, onde chi vuole arrivare alla perfezione in simili Composizioni non si stanchi di osservare i buoni Autori, e specialmente ove trovansi intrecci simili all' accennato qui sopra.

(c) Siccome nell' Ottavo Tuono la Corda più battuta dopo la Fondamentale per lo più è la Quarta del Tuono, così anche nella Quarta del Tuono si fa Cadenza, questo per lo più succede in tutti i Tuoni Plagali, come si può vedere nei sopradetti Autori, e non sola nell' Antifona, ma ancora negli Introiti, ne Graduali, negli Offertory, ed ancora nelle Messe, quando queste siano appoggiate a qualche Canto Fermo di Tuono Plagale.

segnata  $\dagger$ . la ragione però per cui si esce dalla Cantilena colla parte Fondamentale si è, perchè per far vera Cadenza si deve andare o di Quarta in sù, o di Quinta in giù; e per far la Cadenza che si usa ne' Tuoni Plagali si deve andare o di Quinta in sù, o di Quarta in giù, e per conseguenza la Cantilena del Canto Fermo conviene che sia o aggiunta in fine, o cambiata nella penultima Nota, come si vede molte volte fatto dagli Antichi. (a)

In oltre la Melodia del Canto Fermo suppone alle volte un Basso Fondamentale, come chiaramente può vedere chi voglia accompagnare coll' Organo l' Intonazione dei Salmi negli otto Tuoni, o sian Modi; (b) e perciò non è maraviglia se nell' ultime Note colla parte Fondamentale si toccano le Note che servono di base alla Cadenza.

Una cosa mi convien soggiungere in questo luogo, ed è che alle volte l' ultima Nota si fa valere per più Battute, e sopra e sotto di essa le parti seguitano a contrappuntizzare; (c) ma questo più facilmente succede allorchè si fa Cadenza di Quarta in giù, o di Quinta in su, la qual Cadenza da alcuni vien detta Cadenza Plagale, benchè per altro a mio parere impropriamente.

Ecco il vero modo con cui si deve comporre volendo tenere l' obbligo del Canto Fermo, che nel nascere del Contrappunto fu il primo; ma vi sono alcuni che neppure fanno il nome del Canto Fermo, ed al solo sentirlo nominare, dicono che a nulla servono queste anticaglie. Poco decoro della nostra Italia, la quale se per il passato fu Maestra all' altre Nazioni, a giorni nostri ( se si eccettuino alcuni eccellenti in tutte le parti della Musica ) non sò se sarebbe capace d' essere istruita, mentre disprezza quello che non fa, e non vuole attendere alle principali parti della Musica, fra le quali al certo viene il Canto Fermo. Mi sia permesso questo sfogo, e passiamo ad osservare una Composizione a Cappel-la, senza l' obbligo formale del Canto Fermo.

Gg 2

ESEM-

(a) Vedansi tutti gl' Autori, dove parlano delle Cadenze, e specialmente il P. Terzo cit. par. 4. cap. 6. pag. 273. il quale nello spiegare le quattro sorta di Cadenze assegnate dal P. Penna negli *Albori Musicali* car. 124. dice. La prima Cadenza è di Quarta, e Terza, che si fa quando la parte inferiore fa salto di Quinta in giù, o Quarta in su, e questa è la vera, e propria Cadenza.

(b) Il Padre Maestro Giuseppe Frezza nel suo *Cantore Ecclesiastico* par. 4. Lex. 1. car. 127. dice: occultamente nelle Cantilene del Canto Fermo, si suppongono le Consonanze, o del Basso continuo, o dell' altre parti: indi pone l' *Esempio dell' Intonazione della Cadenza media, e finale del Primo Tuono col suo Basso Fondamentale*.

(c) Di simil sorta di Cadenza se ne ritrovano in quasi tutti gli Antichi, come potrà vedere chi esaminerà le loro opere.



# ESEMPIO DECIMOQUARTO.

## M O T T E T T O

### A Q U A T T R O

## DEL PALESTRINA

EX LIB. 2. MOTECTORUM.

3.  
Si.

2.  
Si cut cer-

I.  
Si cut cer vus de si de rat ad fon-

cut



cut cer vus de fi de rat ad fon tes a-

vus de fi de rat ad fon tes a qua-

tes a qua rum Si-

4. Si cut cer vus de-

qua rum a qua-

6. rum Si cut cer-

cut cer vus de fi de rat ad fon tes

fi de rat ad fon tes a qua rum rum

9.  
rum Si cut

8.  
vus de fi de rat ad fon tes a qua-

8.  
qua-

7.  
Si cut cer vus de fi de rat ad'

cer vus de fi de rat ad fon tes a-

10.  
rum de fi de rat ad fon tes a qua-

12.  
rum de fi de rat ad fon-

11.  
fon tes de fi de rat ad fon tes qua

qua rum

tes a qua rum i-

aqua rum i ta

i ta de fi-

rum i-

ta de fi de rat

de fi de- de-

de rat

ta de fi de rat

17. i ta de fi de rat 19. i.

18. rat i ta

21. i ta de fi.

20. i ta i.

22. ra de fi de rat i ta de fi de rat

de fi de rat derat

25. de rat a ni ma me- 26.

23. ta de fi de rat a ni ma

24. i ta de fi de rat

i ta de fi de rat de-

28. a ad te De us

31. me a ad te De us a ni ma

30. a ni ma me a ad te De-

29. fi de rat a ni ma me a ad

**Tomo I.** H h ani-

31. 34.

a ni ma me a ad te De-  
me a ad te De us ad

33.

us a ni ma me-

te De us me us a ni ma me a ad te

38.

us me us

37.

te De us ad te De us me us.

35. 39.

a ad te De us me us ad te De us me us.

36. 40.

De us ad te De us me us. Aven-

**A** Vendo veduto lo stile Antico a Cappella coll' obbligo del Canto Fermo, abbiamo osservato il modo di comporre in questo stile. Conviene adesso osservare lo stile Antico a Cappella senza l' obbligo del Canto Fermo, e per assegnare una Composizione che vada esente da tutte le eccezioni, ha stimato bene proporre un Mottetto del Palestrina. [a] Questa Composizione è fatta in istil Fugato, (b) come più sotto vedremo. E qui giova avvertire che gli Antichi nel comporre a Cappella ordinariamente scrivevano in istil Fugato, molte volte con risposte reali, non troppe di frequente del Tuono, ed alle volte d' Imitazione, e questo non solo nelle Messe, Introiti, Antifone, sì col Canto Fermo, che senza, ma ancora nei Mottetti come può vedersi nell' opere loro; [c] nelle quali pare che non sapessero comporre, se non che in questo stile, al contrario dei nostri giorni, nei quali appena di rado si sente questo bellissimo stile Fugato. (d) Deve ancora notarsi che gli Antichi facevano le loro risposte ai Motivi per lo più reali, ed in ciò erano così attenti, (e) che non volevano attendere all' osservazioni che poi anno fatto i Moderni, i quali per non uscir dalle Corde del Tuono, usarono, ed usano molte volte le risposte da noi dette del Tuono. (f) Io qui non son per giudicare chi l' abbia intesa meglio, lasciando ciò al buon discerni-

H h 2

mi-

(a) Joannis Petraloyli Prænestini Motetorum quatuor vocibus, partim plena voce, & partim paribus vocibus liber secundus. pag. 16.

(b) Della diversità delli Stili ne abbiamo parlato nel principio dell' Esempio Secondo annot. (a) ed ivi si vedono citati gli Autori da consultarsi intorno a ciò. Dello stile Fugato se ne parlò all' Esempio Sesto annot. (q)

(c) Si vedino le opere del Palestrina, di Orlando Lasso, di Cipriano de Rova, d' Adriano Villart, di Placido Falconio, e di altri Compositori Antichi, e troverassi quanto frequentemente fosse usato da loro questo stile Fugato, e per lo più reale.

(d) Oggigiorno si vedono molte Composizioni, le quali si dicono a Cappella, ma in verità dello stile a Cappella non hanno altra che il nome, ed il Segno del Tempo; del resto poi non convengono in cosa alcuna collo stile del quale presentemente parliamo, e di ciò potrà assicurarsi chi farà il confronto di molte Moderne Composizioni, che si usano a giorni nostri dette a Cappella con le Composizioni Antiche, tanto che son quasi per dire, che se andiamo seguendo di questo passo sia per perdersi affatto il vero stile a Cappella.

[e] Erano così scrupolosi gli Antichi nel far le loro risposte Reali, che per non alterarle si contentavano alle volte di uscir dalle Corde del Tuono, che sono la Tonica, la Dominante, e la Sottodominante. Si veda all' Esempio Sesto annot. (c)

(f) Si osservino le Composizioni del Bernabei, del Pachioni, del Bononcini, del Perri, di Handel, di Benedetto Marcello, del P. Martini, e di altri, e si vedrà come, ed in qual maniera nello Stil Fugato molte volte rispondono con risposte dette del Tuono, e ciò per non uscir dalle Corde al Tuono coerenzi. Vedasi il P. Terzo cit. par. 4. cap. 10. pag. 229.

nimento del Lettore, e solo mi contento di averglielo accennato, acciò possa servirsi a suo beneplacito, (a) e perciò senza più dimore passo all' esame della Composizione.

Questa è fondata nella Corda di *F faut*, ed è condotta in guisa tale, che corrisponde perfettamente al Sesto Tuono del Canto Fermo come chiaramente si vede. [b]

Al num. 1. si vede il Soggetto principale, il quale come ben apparisce ha in se del Maestoso, e del Grave, ed è di tal natura che si può con somma facilità condurre. (c) Si vede al num. 2. la sua risposta reale alla Quinta, ed in tempo della risposta seguita la prima parte con una Cantilena, la quale è molto da osservarsi, prima perchè determina il Sesto Tuono andando subito a trovar la Quarta di sotto; [d] ma quel che è più da notarsi si è che forma un Contrappunto doppio in diverse maniere, come vedremo. (e) Terminato il Soggetto colla seconda parte entra la terza al num. 3. ed in quel mentre l' Alto per Imitazione solamente fa il Contrafoggetto. Non lo fa però d' Imitazione il Soprano allorchè entra il Basso al num. 4. col Motivo principale, ma realmente risponde col Contrafoggetto, con questo però che ove il Tenore che fu il primo a proporre fece il Contrafog-

(a) Anche adesso dagli Studiosi si può comporre a Cappella all' Antica, e alla Moderna, e perciò sarà bene osservare gli Antichi per poterli imitare, come pure osservare i buoni Moderni, mentre così o che si farà un buon impasto, o che si saprà usare la diversità di questo stile Fugato a Cappella, secondo la varietà delle occasioni.

[b] Si noti in questo luogo che nei libri Corali si trova questo Tratto Sicut cervus nella Benedizione del Fonte il Sabato Santo, ed ivi si vede fondato nell' Ottavo Tuono, onde in questo luogo il Palestrina non ha seguitata l' Imitazione del Canto Fermo, ma ha composto senza obbligo alcuno, e ciò perchè in alcune Composizioni, e specialmente nei Mottetti erano più liberi, e non attaccati al Canto Fermo, ma sceglievano un Soggetto da essi ideato.

(c) Questo Soggetto avendo pochissima estensione d' Intervalli, riesce facilissimo nella condotta, ed essendo nella sua prima Nota del valore di un Tempo e mezzo, è facile ad amettere un buon Contrafoggetto in Contrappunto doppio, e di quì si ricaverà quanto sia necessario contenersi bene nella scelta de' Soggetti. Si veda il Fux Gradus ad Parnasum verso il fine della lez. 2. nell' Esercizio 3. par. 2.

(d) La differenza, e il distintivo dei Tuoni Plagali dagli Autentici è la Corda detta Dominante posta o di sopra, o di sotto alla Fondamentale; se è posta sopra il Tuono diceasi Autentico, se sotto Plagale. Vedasi il Zarl. Inst. Harm. par. 4. cap. 12. pag. 313. Artusi verso il fine della prima parte dell' Arte del Contrap. dove tratta dei Modi pag. 44. P. Diruta nel Transilvano lib. 3. pag. 1. P. Martini cit. Tomo 1. Dissert. 2. pag. 327. ed altri.

-(e) De Contrappunti doppj ne abbiamo parlato altrove, e specialmente nell' Esempio primo. annot. [c]



soggetto in tempo che l' Alto rispose alla Quinta, adesso il Soprano lo fa coll' istesse Corde ( un Ottava sopra ) in tempo che il Basso risponde nella Corda Fondamentale, ed ecco come un Contrappunto può esser doppio in diversa forma, e questo modo di comporre è molto artificioso, ed elegante, e però ben da considerarsi. [a]

Vn'altra cosa è da avvertire che nelle proposte, e risposte di questo Motivo tre sono nella Corda Fondamentale, ed una sola nella Quinta, e questa è una delle differenze che passano fra le Composizioni Antiche, e le Moderne, cioè che gli Antichi non erano molto osservatori dell' ordine delle risposte, dove i Moderni sono stati in ciò più accurati, come si vede dall' Opere si dei Primi che dei Secondi. [b]

Risposto che ha il Basso al Motivo, ecco al num. 5. il Tenore che fa il rivolto del Soggetto, ed in tanto le altre parti seguitano a cantare con buonissimo ordine si di Cantilena, come di Consonanze. Si osservi che avanti di proporre il Soggetto col Tenore si fa Pausa per rendere, come altrave si disse più sensibile l' entrata del Soggetto. (c) Sotto questo Motivo il Basso fa l' istesso Contrappunto doppio che fece il Tenore nella risposta dell' Alto. (d) Procedendo poi le parti con buon ordine si vede al num. 6. la risposta dell' Alto, il quale pare seguita il rivolto, ma ritarda la risposta per una mezza Battuta, cioè che dove al principio entra dopo due Pause, qui entra dopo due Battute e mezza. [e] Questo però non è fatto a caso, ma con molto giudizio, mentre volendo

(a) Si veda quel che si disse all' Esempio primo dopo il num. 12. delle diverse maniere di usare i Contrappunti doppi. In questo luogo si trasporta il Contrappunto doppio un Ottava sopra, ed il Soggetto una Quinta sotto, sicchè potrà dirsi che sia Contrappunto doppio alla Quinta sotto, o pur assolutamente Contrappunto doppio alla Quinta, essendo in un luogo nella Corda Fondamentale, e nell' altro luogo nella Dominante. Si veda il P. Tavo cit. par. 4. cap. 15. pag. 346.

(b) Veda si quel che si disse nel principio del quarto Esempio, ed ivi pur si veda l' annot. (a) e quello che ivi si disse per comporre a tre si dica del comporre a quattro, e si osservino gli Autori ivi citati.

(c) Veda si Esemp. primo annot. (i)

(d) In questo luogo il Contrappunto doppio è dell' istessa natura che fu di sopra al num. 2. come da per se è chiaro.

(e) In quanto al modo di pausare avanti le risposte de' Soggetti, veda si quel che si disse all' Es. quarta sul principio, e all' annot. (b) Deve si però avvertire in questo luogo che per una Pausa s' intende il valor di una Breve, mezza Pausa il valor di una Semibreve, ed un quarto di Pausa il valor di una Minima, onde si trova alle volte qualche Canone si negli Antichi, che ne' Moderni con questo titolo: Canon post unum tempus, & dimidium temporis, nel qual caso tempus s' intende per il valor d' una Pausa, o sia per il valor d' una Breve. Si veda sia gli altri Franchin Gaffurio cit. lib. 2. cap. 6. pag. 25.

do sotto questo Soggetto far diverso Contrappunto doppio, cioè una Terza sopra di quello fu fatto da principio, per renderlo più sensibile, ritarda alquanto l'entrata di questo Motivo. Oltre di che avendo posta una Diffonanza di Settima nel Soprano, che forma una specie di Modulazione in *Alamire*, per non tener l'equivoco del Tuono ha aspettato ad entrar col Soggetto in tempo che la Modulazione fosse ben rimessa nel Tuono principale. (a) Tutte queste osservazioni gioveranno assai a chi vorrà ponderarle. Si osservi ancora come la prima Nota del Contrafoggetto in questo luogo è variata di posizione, essendo un Salto di Quinta dopo il Soggetto, indi fa un Salto di Terza, dove per l'avanti fece il suo progresso con due Salti di Quarta. Da ciò si deve ricavare, che nel far certi passi artificiosi, non è necessario star così attaccati all'identità dell'Intervalli, bastando soltanto che sia ben eseguita la Modulazione. (b)

Terminato il Motivo dall'Alto, il Basso ripiglia il Motivo al num. 7. nella Corda del Tuono, ed ecco un'altra osservazione da farsi nello stile antico; cioè che non badavano troppo i nostri Antichi all'ordine delle risposte, che dopo la risposta in Tuono, venisse l'altra risposta in Quinta, come per lo più usano i Moderni; ma essi fatto sentire il rivolto, rispondevano poi coll'altre parti, dove più li tornava in acconcio. [c]

Nel tempo che il Basso fa il Motivo l'Alto fa il Contrafoggetto all'Unifono del Tenore, e per poter ciò eseguire dal Soggetto al Contrafoggetto fa un Salto di Ottava, e così varia in parte, ed in parte mantiene l'identità del Contrafoggetto, e fa diverso Contrappunto doppio da quello fece di sopra. (d) Si osservi al num. 8. il modo di proceder colla Cantilena, cioè l'anticipazione che fa nel risolvere la Diffonanza, ed il modo con cui fa cantar la parte in questa risoluzione. [e] Si osservi poi

[a] Per altro se osserveremo le composizioni degli Antichi vedremo in esse poca Modulazione, mentre soliti essi a seguitar lo Stile del Canto Fermo, poca attenzione usavano nel servirsi del giro delle Modulazioni; anzi se qualche volta toccavano qualche Modulazione, lo facevano per poco spazio di tempo, per semplice passaggio, e quasi alla sfuggita, e subito procuravano di tornarsene nel Tuono principale. Ciò può vedersi esaminando le loro Composizioni. Il loro stile in somma era l'Armonico, e l'artificio dei Soggetti, dei Contrappunti doppi, dell'imitazioni, ma non della Modulazioni così frequentate da' buoni Moderni.

(b) Vedasi ciò che fu detto nell'Esempio Sesto all'annot. (g)

(c) Vedasi sopra annot. (n)

(d) Vedasi sopra annot. (f)

[e] Il modo di cantare è una cosa molto osservabile nella Musica, mentre una delle condizioni principali di una buona Composizione si è, che le parti cantino bene, e meglio che le parti canteranno più buon effetto se ne ricaverà. Si veda inoltre quel che fu detto nell'Esempio secondo all'annot. (b)

poi il Tenore all' istesso num. 8. che oltre a far l' istessa Cantilena fa di più coll' Alto un ottimo gruppetto per via di Diffonanze, onde è degna veramente di osservazione tutta la detta Battuta, mentre una parte dopo l' altra si va cambiando con Diffonanze eguali fra le due parti, e diverse comparate col Basso. (a)

Al num. 9. il Soprano risponde anch' esso al Soggetto nella Corda del Tuono il che prova più che mai quello che fu detto poc' anzi. [b] Succede però in questo luogo un bellissimo artificio, ed è che il Basso fa il Contrafoggetto per movimenti contrari, (c) ed ecco che l' artificio va incalzando, e da qui si può ricavar che quando un Motivo è chiaro, e naturale, si possono lavorare assieme con esso diverse qualità d' artificio, e che posto un Soggetto largo i Contrafoggetti possono sempre far più gioco, mentre essendo essi di movimento più celere, spiccano più per sè stessi, e fanno spiccare il primo Soggetto, perche: *Opposita juxta se posita magis elucescunt.*

Al num. 10. Si vede l' Alto accompagnare il Contrafoggetto del Soprano coll' istesse Note che usò di sopra quando esso Alto servì di Contrafoggetto, ed ecco che si vede non essere stato fatto a caso il diverso Contrappunto doppio nei Soggetti sopraposti, [d] Al num. 11. il Basso fa un passo che serve d' accompagnamento a' detti Contrafoggetti, ed il Tenore in questo mentre al num. 12. fa il Contrafoggetto rispondendo all' Unifono dell' Alto, e così si vanno intrecciando i Contrafoggetti fra di loro senza sentirsi il motivo principale, il che rende non solo diversità, ma vaghezza, ed artificio. (e) Si osservino le due note segnate

(a) Ecco come il cambiarsi che fanno le parti fra di loro, fatto a tempo, e luogo produce un bellissimo effetto, tanto più quando una parte risponde all' altra, come succede in questo luogo,

(b) Veda si sopra annot, (u)

(c) De' movimenti per Moto contrario se ne parlò all' Esempio primo, e all' annot. [1] si vedono citati molti Autori che trattano di questi movimenti.

(d) In questo luogo col mezzo di trasportare in un altra parte il Contrappunto doppio, si vien a formare un Contrappunto doppio a tre, benchè in questo luogo sia Contrappunto doppio coll' ajuto, di qui potrà ricavar lo Studioso il modo di formar Contrappunti doppi a più di due voci, e benchè in questo luogo sembri un passo facile, e piano, non è però che non abbia il suo grande artificio. Non solo però a tre parti, ma anche a quattro può formarsi un Contrappunto doppio, come dimostra il P. Tevo cit. par. 4. cap. 16. pag. 342. dove insegna la maniera di contenersi in tal genere di Composizioni, il che fu prima dimostrato da Gio: Maria Nanino in un suo Trattato M. S. dove espone tutti i più rari artifizj della Romana Scuola.

[e] Non è cosa nuova che dopo aver proposto un Soggetto, ed aver risposto all' istesso coll' ajuto di qualche Contrafoggetto, si lasci poi il Soggetto principale, e si maneggi solamente il Contrafoggetto, come se esso fosse il Motivo principale, e con questo si

te  $\sharp$  e si veda come bene cadono la Sesta, e la Quarta risolte in Quinta, e Terza. Si noti come la Quarta è fatta in vera forma di Dissonanza, cioè colla sua preparazione, il che non succede della Sesta. (a)

Condotta la Cantilena alla sua Cadenza, dopo aver abbastanza maneggiati i Motivi, e dopo aver terminato il primo Periodo delle parole, passa all' altra parte, e propone al num. 13. nuovo Motivo, coerente però al primo, e quasi subito al num. 14. attacca la risposta alla Quinta. Questo secondo motivo si lavora con più semplicità del primo, come chiaramente si vede, e perciò non abbisogna di tante minute osservazioni, bastando osservar bene l' ordine delle Consonanze, e della Cantilena, che procede sempre per Imitazione. A lungo opportuno si vede entrar il Soprano al num. 15., indi l' Alto al n. 16., ma nell' entrata dell' Alto deve osservarsi che si fa alla Quarta del Tuono, e si fa immediatamente dopo aver fatta Cadenza in *C solfaut*. Anche in questo differiscono gli Antichi da Moderni, e son persuaso che in ciò pensino meglio i Moderni. (b) Non sono però riprensibili perque.

queste si lavorino Proposte, e Risposte. Questo è un ottimo ordine, e buon artificio, e si può veder praticato da molti buoni Autori esaminando le loro Composizioni, e ciò rende sempre più ricca, e vasta l' Arte del Contrappunto.

(a) Che la Quarta colla Sesta sia Consonanza è fuor d' ogni dubbio anche appresso tutti i Pratici; tuttavia siamo soliti in simili passi legar sempre la Quarta come si legano le altre Dissonanze, e benchè alle volte non si leghi la Sesta nell' istessa forma, nondimeno si fa che ambidue discendino di grado, perchè si suppone che queste siano un ritardo della Quinta, e Terza che richiama la Nota, a cui son esse sopraposte. Il passo è bello assai, e fa un ottimo effetto, e perciò si osservi bene. La Sesta poi si fa alle volte senza esser preparata, perchè è fuor d' ogni dubbio, che essa è sempre consonante, benchè l' ultima fra le Consonanze. Da' Moderni questo passo è assai più praticato di quello fosse praticato dagli Antichi, e specialmente nelle Cadenze dello stile Concertato.

(b) In fatti il sentir due Tuoni nell' istesso tempo, ovvero uno immediatamente dopo l' altro, uno dei quali Tuoni porti seco diverso progresso di quello che porti l' altro, non par cosa troppo buona all' orecchio de' Moderni, ma gli Antichi in alcune cose non assottigliavano tanto, come si vede in tutte le Scienze, ed in tutte le Arti, che col progresso del Tempo si sono sempre più perfezionate. Non è però che anche adesso non si possano assolutamente usare queste entrate di Soggetti, ma non pare faccia troppo buon sentire per la sopradetta ragione. Qui però conviene avvertire due cose che ci dimostrano la ragione per la quale gli Antichi tanto ammettevano la Quinta sopra la Nota del Tuono, che la Quinta sotto, perchè, oltrechè accorda la Nota del Tuono tanto coll' una, quanto coll' altra Quinta, rende di più le Fughe Reali, e conseguentemente capaci di qualsivoglia Contrasoggetto, come fanno per esperienza i valenti Maestri di Contrappunto. In oltre la Teorica ci somministra una ragione chiara, ed evidente, mentre dividasi l' Ottava Armonicamente, eccone la Quinta verso il Grave, e la Quarta verso l' Acuta, dividasi l' Ottava Aritmeticamente, ed

questo gli Antichi, i quali essendo così attenti all' artificio, non badavano poi ad altro, ed in fatti si vede spiccar l' artificio in questo luogo, mentre la prima risposta di questo Motivo è fatta alla Quinta sopra, e l' altra risposta è fatta alla Quinta sotto, il che al certo rende varietà, ed artificio. [a] Al num. 17. si vede un semplice accompagnamento che fa il Tenore, fintantò che il Basso faccia Pausa, per poter poi di nuovo prendere il Motivo come in fatti si vede che fa al num. 18. ed il Tenore gli risponde al num. 19. coll' istess' ordine che fece di sopra.

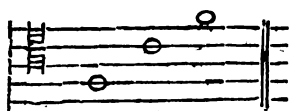
Siccome però in questo luogo non fa vero rivolto del Soggetto, supplisce a questo il diverso artificio che si tiene, mentre si vede al num. 20. che l' Alto prende il Motivo alla Sesta del Tuono, che vien ad essere una Seconda sopra al Motivo fatto dal Tenore; e per vie più mantenere quest' artificio, il Soprano al num. 21. risponde una Quarta sopra all' Alto, che viene ad essere una Nona superiore al Basso, e così vien a rispondere alla Seconda della Quinta, ed alla Seconda del Tuono, ed ecco come nel progresso di una Fuga è lecito di rispondere anche

Tome. I.

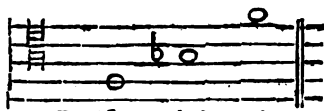
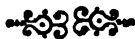
I i

che

ed eccone la Quarta verso il Grave, e la Quinta verso l' Acuto, come dall' Esempio.

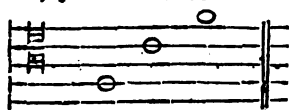


Divisione Armonica.

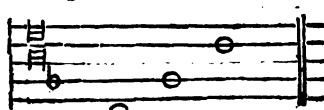


Divisione Aritmetica.

Nel caso però di cui prima abbiamo parlato, la division dell' Ottava succede diversamente, perchè si suppone, e si pratica nel modo seguente.



Divisione Armonica.



Divisione Aritmetica.

ed ecco come le divisioni dell' Ottava Aritmetica, e Armonica possono, e sono state prese in due modi dagli Antichi, e perciò vedonsi le loro Composizioni modulari tanto alla Quinta sopra, come alla Quinta sotto, che per noi vien chiamata giustamente Quarta del Tuono. Appresso di noi soliti a modulari sempre alla Quinta sopra, riesse incomodo il modulari alla Quinta sotto, perchè pochi pochissimi sono a portata di sapersi contenere col Metodo degli Antichi, per altro se sapessimo imitarli non riceveremmo quel dispiacere, che riceviamo, stantechè le due Corde di Quarta, e Quinta del Tuono sono fra di loro contrarie. Chi esaminerà è comprenderà l' Arte degli Antichi, comprenderà la sostanza di una tal Dottrina.

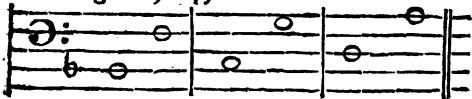
(a) L' artificio in questo luogo consiste nel rispondere con ordine diverso dal solito, e quando è fatto con buona grazia, produce al certo un buon effetto, come da per se è chiaro,

che alla Seconda. (a) Perchè poi queste risposte non lo portino fuor del Tuono, si vede al num. 22. che l' Alto ritorna nella Quinta del Tuono, il Tenore al num. 23. ritorna in Tuono, ed il Basso al num. 24. va alla Quarta del Tuono, ed ecco come in un piccol giro prima siamo andati crescendo per via di Quinte, e si è poi andato calando per via parimente di Quinte, (b) e da qui si prenda norma del modo di crescere, e calare colle Modulazioni.

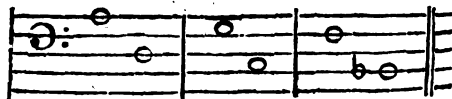
Risposto che ha col Basso alla Quarta del Tuono, prima che termini questa risposta introduce nuovo Motivo al num. 25. mantenendo l' equivoco della Modulazione fra la Quarta del Tuono, ed il medesimo Tuono, e ciò ben si vede dalla risposta dell' Alto al num. 26. e siccome di sopra si è servito più della Quinta che della Quarta nelle risposte, così in questo luogo si serve più della Quarta, che della Quinta, e ciò affine di render varia la Composizione, perciò al num. 27. il Tenore risponde alla Quarta anch' esso, indi introduce al num. 28. un passo che serve come per Contrafoggetto a questo Motivo, e si noti di più in questo luogo, che usa più Legature di Dissonanza di quella che non usò di sopra, ed in tal forma seguita a mantenere artificiosa la sua Composizione. (c) Al num. 29. il Basso risponde a questo secondo Motivo nella Corda del Tuono, frattanto il Tenore imita al num. 30. il Contrafoggetto che fu posto al num. 28. e l' Alto al num. 31. risponde al Basso un Ottava sopra, ed ecco un nuovo ordine di risposte in quanto alle Corde, e perchè due volte ha fatto il Motivo in *Faut*, due volte pure lo fa in *B fa*, come si vede al num. 32. e 33. Si osservi però che prima d' introdurre la risposta del Soprano, imita col Basso parte del Soggetto in diverse parole, come si vede al Segno ✱ e l' istesso si fa coll'

(a) Si veda il quò detto coll' Angleria cit. all' Esempio Primo annot. (q) ed all' Esempio Quarto al numero 10.

(b) Che la Modulazione ascenda per via di Quinte, s' intende l' andar che fanno le parti per movimenti di Quinta in su, e di Quarta in giù; ove al contrario, movendosi le parti di Quinta in giù, e di Quarta in su, la Modulazione cala. Eccone gli Esempj.



Modulazione che cresce.



Modulazione che cala.

(c) Perchè nel primo, e secondo Periodo di questa Composizione vi furono poche Legature di Dissonanza, perciò in quest' ultimo Periodo propone un Soggetto Sincopato con Legatura di Dissonanza, e così fa sentire diverse Dissonanze, ogni qualvolta a propone, o risponde col Soggetto, onde ha campo l' Autore di tessere varj artifij, e di diversa natura; anche questa osservazione è ben da notarsi per servirsene nell' occasioni, e per render varia, ed artificiosa la Composizione.

coll' Alto parimente al segno  $\dagger$ ; il Basso imita nella Quarta del Tuono che va alla Fondamentale, e l' Alto imita nella Corda del Tuono, onde se non usa l' artificio del Contrafoggetto, non manca però di usare altro artificio. [a]

Al num. 34. si vede il Contrafoggetto che poi vien ad essere intrecciato al num. 35. dal Tenore colla risposta dell' istesso Contrafoggetto un' Ottava sotto, e perchè quest' ultimo Motivo inserviente di Contrafoggetto si senta in tutte le sue parti completo, perciò si vede fatto dal Basso al num. 36. nella Quinta del Tuono, ed a questo risponde l' Alto al num. 37. un' Ottava sopra, così si vede varietà d' intreccio, mentre nella proposta di questo Contrafoggetto si risponde all' Ottava sotto, e nella risposta si risponde all' Ottava sopra. (b)

Al num. 38. si vede l' ultima Nota del Soprano che si tiene per il valor di quattro Brevi; questa Nota nell' Opera stampata è segnata una Nota sola senza alcun segno del suo valore, come si avvertì nell' Esempio passato. [c] Sotto questa Nota seguitano le parti a Contrappuntizzate; l' Alto al num. 37. risponde al Basso, come poc' anzi fu dichiarato. Il Tenore al num. 39. imita quest' ultimo Motivo, ed il Basso si va disponendo per la Cadenza, la quale al num. 40. si vede fatta di Quarta in giù, Cadenza solita a farsi per lo più nei Tuoni Plagali, ne quali più facilmente succede di poter tener l' ultima Nota di una delle parti superiori per più Battute. [d]

Ecco dunque il vero modo che tenevano gli Antichi nelle Composi-

li 2

zio-

(a) Si può non di rado introdurre parte del Soggetto per semplice riempitura delle parti, e quando ciò si faccia in modo che sia chiaro, naturale, e non sia stracciato, sarà cosa ben fatta, ed in tal caso non si osserva alcuna regola dell' assegnate per le Proposte, e Risposte dei Soggetti, ma si può usare ogni qual volta cada ben a proposito. Si vedino intorno a ciò buoni Compositori sì Antichi che Moderni, e si vedrà il fin quì detto non di rado praticato.

(b) Ecco come si variano le risposte. Siccome in questo luogo, tanto la prima, quanto la seconda risposta è all' Ottava [una però alla Corda Fondamentale, l' altra alla Quinta] si va variando in questa forma che la prima risposta è all' Ottava sopra, e la Seconda all' Ottava sotto, e tutti questi son rivolti che producono varietà, e buon artificio.

(c) Si veda l' antecedente Esempio verso il fine all' annot. (y) Si aggiunga che nelle Composizioni Antiche succede non di rado il quì detto, ed allora regola si è, che si tenga ferma l' ultima Nota, fin a tanto che le altre parti abbiano terminato di cantare.

(d) Quando una Nota stia ferma in una parte superiore, e che sia nella Corda del Tuono, per suo Fondamento averà per lo più la Tonica, e la Sottodominante, e siccome ne' Tuoni Plagali suol farsi Cadenza di Quinta in su, o di Quarta in giù, questa per conseguenza vien ad essere nella Corda Sottodominante, e perciò que-

sta

zioni a Cappella senza Strumenti, e chi vi farà una seria applicazione ; apprenderà il modo di contenersi, volendo imitar simili Composizioni, e noi intanto passeremo ad esaminare una Composizione a Cappella di diverso carattere, acciò non solo si veda la varietà ma in oltre si appenda uno stile che unito all' artificio degli Antichi, ed alla buona maniera de' Moderni, formi buoni Imitatori sì degli uni, che degli altri, e produca un buon impasto per Composizioni di simil natura.



ESEM-

---

*La Nota ferma succede per lo più nei Tuoni Plagali, e non negli Autentici, perchè questi ultimi hanno la Cadenza nella Dominante, che non può servir di Fondamento alla Tonica posta in una parte superiore, essendo allora una Quarta col Fondamento, e la Dominante per accompagnamento ricerca Quinta.*





# ESEMPIO DECIMOQUINTO.

## GRADUALE A QUATTRO DI MATTEO ASOLA VERONESE.

3. 7.

Chri stus Chri-

5. 8.

Chri stus Chri-

1. 4.

Chri stus Chri stus Chri-

2. 6.

Chri stus Chri- stus

flus fa ctus est pro no-

flus Chri flus fa ctus est pro no-

flus fa ctus est pro no-

flus fa ctus est pro no-

bis o be di ens o be di ens uf.

bis o be di ens o be di ens

bis o be diens uf que ad mor tem o be di.

bis o be di ens usque ad mor tem que

que ad mor tem uf que ad mor tem

22. uf que ad mor tem

20. ens o be di ens ufque ad mor-

21. o be di ens ufque ad mor tem

24. mor tem au tem Cru cis mor tem au-

23. mor tem au tem Cru cis mor tem autem

25. tem mor tem au tem Cru cis mortem au-

26. mor tem au tem Cru cis mor tem au-

27. mor tem au tem Cru cis mor tem au-

28. mor tem au tem Cru cis mor tem au-

29. mor tem au tem Cru cis mor tem au-

I 2.  
 Ius fa ctus est pro no-  
 I 1.  
 Ius Chri stus fa ctus est pro no-  
 9  
 Ius fa ctus est pro no-  
 10.  
 Ius fa ctus est pro no-  
 16.  
 18.  
 bis o be di ens o be di ens us-  
 13.  
 17.  
 bis o be di ens o be di ens  
 14.  
 19.  
 bis o be di ens usque ad mor tem o be di-  
 15.  
 bis o be di ens usque ad mor tem  
 que

que ad mor tem uf que ad mor tem

22.

uf que ad mor tem

20.

ens o be di ens ufque ad mor.

21.

o be di ens ufque ad mor tem

24. 27. 28. 29.

mor tem au tem Cru cis mor tem au-

23. 27. 28. 29.

mor tem au tem Cru cis mor tem autem

25. 27. 28. 29.

tem mor tem au tem Cru cis mortem au-

26. 27. 28. 29.

mor tem au tem Cru cis mor tem au-  
tem

256

30. 33.

tem Cru cis mor tem au-

Cru cis mor tem au tem Cru-

tem Cru cis mor tem au tem

tem Cru cis mor tem au tem

tem Cru cis mor tem au tem

tem Cru cis

cis mor tem au tem Cru cis

Cru cis mor tem au tem Cru cis

34. 35.

Cru cis mortem au tem Cru cis pro-

36. pro pter quod & De us

36. pro pter quod & De us

36. pro pter quod & De us ex al ta vit il.

36. pro pter quod & De us ex al ta vit il lum

39. e xal ta vit il lum e xal ta vit

40. e xal ta vit il lum e xal ta vit

42. lum e xal ta vit il lum ex al ta vit

41. e xal ta vit il lum e xal ta vit & de-

Tomo I. Kk



45. & de dit il li no men

46. il lum & de dit il li no men

47. il lum & de dit il li

48. il lum & de dit

50. & de dit il li no.

49. & de dit il li no men

51. no men & de dit il li no-

il li no men men



55.

men quod est fu-

52. 55.

& de dit il li no men quod est

54. 55.

men & de dit il li no men quod est

53. 55.

& de dit il li no men quod est

57.

per om ne no men quod

56. 57.

fu per om ne no men quod est

fu per om ne no men quod

fu per om ne no men quod est

est su per om ne no.

su per om ne no.

est super om ne no men quod

est su per om ne no.

men su per om ne no men.

men

est su per om ne no men.

men om ne no men.

**B**enchè l'Autore del presente Graduale non sia tanto Moderno, nondimeno essendo questa Composizione molto adattata al Moderno stile, la propongo per esemplare dello stile a Cappella Moderno senza Canto Fermo. Questo Graduale ha il suo Fondamento in *F faut* corrispondente al Sesto Tuono del Canto Fermo, benchè per altro i Moderni non fanno tutta la riflessione al Canto Fermo nelle loro Composizioni, (a) purchè queste non siano coll' obbligo del Canto Fermo, perchè allora conviene necessariamente star attaccati al Tuono, o Modo del Canto Fermo. (b) Ne risulta però un buon effetto dal non considerare con rigore il Canto Fermo, mentre si può render più vaga la Composizione, con ampliarla in diverse Modulazioni, che stando uniti al Canto Fermo non si potrebbero usare. (c) Questa Composizione però che vi presento non esce troppo dalle Regole del Canto Fermo, come nell' esaminarla apparirà.

Prima però di passare all' esame particolare, convien avvertire che l'Auto-

(a) Si veda fra le altre Composizioni la Messa del Bernabei, intitolata: *Veni Creator Spiritus*, dove dal Motivo in poi che è preso dall' Intonazione di quest' Inno, si ritrovano non solo Cantilene affatto libere, ma ancora Modulazioni che non potrebbero adattarsi col Canto Fermo. Così pure si vedano altre Composizioni a Cappella Moderne, che si ritroveranno varie Modulazioni coerenti sì al Tuono principale, ma che non si uniscono rigorosamente col Canto Fermo, il quale per natura non ammette alcun Diesis, ma solo per evitare il Tritono richiede il b. molle in B fa Bmi, stanza che la specie dell' Ottava del Sesto Tuono è la seguente: Do, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa. Non si dica però che queste Moderne Composizioni non sono buone, perchè non stanno sul rigore del Canto Fermo, mentre convien considerare che son fatte in tempi, nei quali la varietà è molto più in uso, e la natura degli accompagnamenti ci sforza ad altre leggi non sempre coerenti al Canto Fermo.

[b] Quando il Canto Fermo sia egli il Padrone della Composizione, allora tutto deve corrispondere ad esso e non si devono fare Modulazioni, o andamenti che adesso non convengano. Si osservino tutti i buoni Autori che anno composto coll' obbligo del Canto Fermo, e si vedrà puntualmente tutto ciò eseguito.

(c) La ragione perchè alcune Modulazioni non possono usarsi nelle Composizioni attaccate al Canto Fermo si è, perchè il Canto Fermo è sempre del Genere Diatonico, ed alcune Modulazioni non sono conformi a questo Genere, V. G. il Tuono Ottavo è fondato in G solreut, ma in esso non si trova mai il *F faut* Diesis, perchè la specie della di lui Ottava è la presente: Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol, e perciò il Compositore che voglia comporre in questo Tuono non potrà modulare sostanzialmente alla Quinta del Tuono, che ricerca oltre il *F faut* Diesis anche il *C solfaut* Diesis: non sarà così facile modulare alla Sesta, e molto meno alla Terza, mentre queste Modulazioni adoperano Corde, che sono fuori del vero Genere Diatonico. Se poi qualcuno non sapesse cosa sia Genere Diatonico, l' osservi nel Zarl. Inst. Harm. par. 2. cap. 16. pag. 82., e più distintamente nelle sue Dimostr. Ragion. 4. Defin. 3. pag. 213. lo veda nel P. Tevo cit. par. 2. cap. 10. dove si ritrovano citati Euclide Introdution Armonica pag. 3., e Bachio nell' Introduzione a car. 6., e 7. lo veda nel P. Martini Istor. Music. Differ. 1. pag. 89.

Autore della presente Composizione, in questo Graduale si è servito della regola di quegli Autori che hanno insegnato con detti, e fatti, che delle Minime, andando di grado, se ne possono fare una buona, ed una cattiva, come si fa delle Semiminime, e quest' avviso basti per tutta la presente Composizione. (a).

Ciò avvertito passeremo ad osservare questo Graduale, e si vedrà al n. 1. il Soggetto posto nella Corda del Tuono; e si avverta che questo Soggetto è quasi simile a quello che nell' Esempio passato abbiamo veduto fatto dal Palestrina. (b) Al num. 2. si vede la risposta una Quarta sotto, che vien ad essere alla Quinta del Tuono, ed ecco in parte variato il modo di rispondere da quello che si osservò nell' antecedente Esempio. [c] Al num. 3. risponde il Soprano all' Ottava, ed il Tenore in questo tempo al num. 4. forma tal Contrappunto, che potrebbe servir di Contraffoggetto a chi volesse ordinar una Fuga con questo Motivo, e sarebbe Contrappunto doppio, come potrà vedere chi ne farà l'esperienza, e come si vede al num. 7., [d] ma il nostro Autore non ha voluto comporre una Fuga, e solo ha scritto a Cappella in stile misto di Semplice, e Fugato, e ciò con diversi motivi; (e) anzi per poter far

(a) L' uso comune si è che dividendo una semibreve in due Minime queste due Minime siano ambedue Consonanti, ma però quasi tutti gli Autori dicono, che andando queste di grado, la seconda in tempo cattivo, o sia in levar di mano può esser Dissonante. Si senta ciò che dice il Vanneo nel suo Recaneto lib. 3. cap. 16. pag. 76. tergo, dopo aver detto che le Minime siano tutte Consonanti, soggiunge; non verteretur tamen vitio Compilatori, si secunda minima foret dissona, notulis gradatim ascendentibus, ac descendentibus, & eodem in loco sedente Tenore, (ecco una delle condizioni necessarie per usare le Minime Dissonanti senza legatura) quem morem Musicorum principes approbant, imo venerantur. Franchin Gaffurio dice l' istesso nel lib. 3. Prat. Mus. cap. 4. pag. 40. Anche il Zarlino l' ammette colle condizioni sopradette, come si vede nelle sue Inst. part. 3. cap. 42. pag. 195. L' istesso dicono il P. Tevo, il Bononcini, il Fux, ed altri. Si vede ancora ciò usato da molti Compositori; tanto più che se ben si considera il valor del Tempo a Cappella tagliato &, egli corrisponde al Tempo minore, sicchè la Minima equivale alla Semiminima.

(b) Si veda l' Esempio antecedente al num. 1.

(c) Nell' Esempio passato risponde l' Alto alla Quinta sopra in tempo che il Tenore è nel Tuono, ed in questo luogo risponde il Basso alla Quarta sotto, in tempo che il Tenore sta nella Seconda del Tuono, che vien ad esser Quinta della Quinta.

(d) Eccovi l' esperienza che questo passo è Contrappunto doppio; sta bene sotto e sopra al Soggetto; sta ben in Ottava, ed in Quinta, dunque è vero Contrappunto doppio.

[e] La Fuga oltre le proposte, e le risposte va modulando in diversi Tuoni, ed ivi pure propone di nuovo, e risponde all' istesso Motivo; laddove lo Stile Fugato consiste bensì in proposte, e risposte, ma non mantiene l' istesso Motivo, anzi da un Soggetto passa in un altro, coerente per al tro come si suppone.

far breve la Composizione ha messo le risposte ristrette una dietro l'altra, [a] e perciò si vede al num. 5. l'Alto rispondere alla Quinta, e subito il Basso al num. 6. ripiglia il Soggetto nel Tuono, facendo un principio di rivolto, il quale però non è seguitato dalle altre parti. [b] In tempo che il Basso replica il Motivo, il Soprano al num. 7. fa alla Quinta il passo che fece il Tenore al num. 4. e che si disse poter servire per Contrafoggetto, e questo stesso passo si vede al num. 8. nell'Alto, fatto però nel Tuono, e da questo luogo si capisce più che mai esser questo passo Contrappunto doppio; indi il Tenore al num. 9. attacca subito un altro Motivo (c) nella Corda del Tuono, ed a questa risponde il Basso al num. 10. alla Quarta del Tuono, ed ecco che si comincia a variare, e perchè come si disse questa Composizione non è vera Fuga, perciò l'Alto al num. 11. risponde a questo Motivo per semplice Imitazione, [d] che nel suo principio corrisponde perfettamente al Motivo, a differenza dell'Imitazione che vedesi nel Soprano al num. 12. la quale non troppo corrisponde al motivo, benchè per altro l'imiti. Quivi pure può osservarsi l'Imitazione che passa fra il Basso, Alto, e Soprano nella parola *pro nobis*. (e)

Al num. 13. succede nuovo Motivo, il quale per altro è più tosto Imitazione, che proposta delle risposte (f) che vedonsi al num. 14. nel Tenore, ed al num. 15. nel Basso, nelle quali due parti vi è solamente differenza nelle prime due Note, ma questa non solo fatta con giudizio, ma anche col suo perchè, mentre in tal guisa non solo s'intrecciano, e si uniscono le parti, ma si vien a far un passo galante, che ora coll'Alto, ora col Tenore si unisce, ed intanto il Soprano al num. 16. sta fermo colla voce, il che rende ancora più grazioso questo passo. [g]

Per

(a) Queste risposte potevano esser fatte più distanti fra di loro, come si è visto nel passato Esempio, e perciò se son poste più strette, ciò è fatto per render più breve la Composizione.

(b) Il vero rivolto si suol fare con più parti, cioè si rivoltano le proposte, e le risposte, perciò, fatto da una sola parte, si dirà specie di rivolto, e non vero rivolto del Soggetto.

(c) Si è sempre avvisato il lettore che nelle Composizioni con più Motivi, devono questi esser fra di loro coerenti, e tali si vedono in questa Composizione.

(d) Benchè nelle Fughe ancora si possa rispondere per Imitazione, nondimeno l'Imitazione nelle risposte de' Soggetti pare più propria dello stile Fugato, che delle Fughe, specialmente nelle prime risposte.

(e) In questo luogo l'Imitazione consiste nelle Figure, e nella Cantilena.

(f) Si osservino prima le due risposte di questo Motivo, indi comparata ad esse la proposta si vedrà essere Imitazione delle sue risposte.

(g) Il Moto delle parti si divide in Retto, Contrario, ed Obliquo. Il primo è quando due, o più parti ascendono, o discendono nell'istesso tempo. Il secondo quan-

do

Perchè poi non si possa dire che l' Autore in questo luogo abbia preso un Motivo, che non abbia le sue risposte giuste, perciò coll' istessa parola dopo il breve, e grazioso intreccio già detto, si vede al num. 17. proporre un Motivo, il quale non è nuovo, ma solo si pone con chiarezza, e con ordine quello che fu posto per Imitazione, e con intreccio. (a) Si vedono le sue risposte al num. 18. e 19. E qui succede avvertire che in questo Motivo si passi una Minima per cattiva, come avvisai sul principio. (b) Al num. 20. il Tenore risponde per Imitazione, in tempo, però che il Basso risponde propriamente al num. 21. (c) Deve osservar lo Studio che queste risposte non sono reali, ma solamente del Tuono, (d) indi osserverà al num. 22. nell' Alto un passo che unito col Tenore accompagna per via di Seste il Soggetto posto nel Basso, [e] dove ancora osserverà che nelle due parti di mezzo, cioè nel Tenore, e nell' Alto si procede per via di Quarte, trovandosene quattro di seguito, da che ne ricaverà che nelle parti di mezzo le Quarte non son proibite, come alcuni credono, appoggiati ad una insufficiente ragione, cioè che rivoltando queste parti col porre l' Alto nel Tenore, ovvero nel Basso un Otrava sotto, ed il Tenore nell' Alto, sarebbero quattro Quinte di seguito, ma ciò non vale, perchè qui non si tratta di Contrappunto doppio, e devono prendersi le cose come stanno, e non come

---

do una parte ascende, e l' altra discende. Il Terzo quando una parte sta ferma, e l' altre si muovono. Il secondo, ed il Terzo sono migliori del primo, perchè oltre a far più buon effetto, scrivano ancora molti inconvenienti, come potrà vedere chi seriamente vi farà riflessione. Tuttociò si ricava dalle regole del Contrappunto che si potranno vedere nell' Inst. di Pietro Aaron, nel Gaffurio, nel Vanneo, nel Zarlino, nel Bononcini, nel Tevo, e più chiaro, ed espressamente in Gio: Giuseppe Fux cit. lib. 1. cap. ultimo sul fine.

(a) Questo Motivo che di sopra fu posto più ristretto, ed intrecciato, adesso si pone con vero ordine di proposte, e di risposte; e qui si possono notare due cose: la prima che da un complesso di parti ben unite si può ricavare un Soggetto, e quest' osservazione può giovare assai per ritrovar Soggetti; la seconda le varie maniere di distribuire le parti co' Soggetti, ora con chiarezza in ordine di proposte, e risposte, ora con intreccio, e ristrette fra di loro, ora per Semplice accompagnamento, ed ora per lavorare il Motivo.

(b) Quest' avviso non si dà per esser contrario alle regole, ma perchè non è secondo l' uso comune.

(c) In questo luogo si vede unita l' Imitazione alla vera risposta nell' istesso tempo.

(d) Si veda quel che altre volte si è detto delle risposte a' Soggetti dati del Tuono.

[e] In alcuni casi è molto grazioso il procedere per Seste, come può vedersi in molti buoni Autori specialmente Moderni, e fra gl' altri nelle Composizioni di Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone, il quale più degli altri si serve degli andamenti di Sesta, ed io oltre a vederle le ho anche sentite allorchè fu Maestro del Pio. luogo dell' Incurabili di Venezia.

me potrebbero stare. In questo passo ancora che è simile a quello fatto al num. 13. 14. e 15. il Soprano tien la voce ferma. Si offervi poi il procedere del Basso, si nel Motivo fatto al num. 15. si in questo fatto al num. 21. come bene esprime la parola *usque ad mortem*, anzi in questo secondo luogo è ancora meglio espressa dall' accompagnamento delle parti. (a)

Al num. 23. si vede un altro Motivo affai coerente all' antedetto, dove si vedono ancora le sue risposte d' Imitazione al num. 24. 25. 26. e seguitando con buon ordine di Cantilena, che finora sempre buona si è veduta, ecco come al num. 27. si rende sensibile, la Modulazione alla Quarta del Tuono, dove si vede che si passa con Cadenza reale al num. 28., per render però equivoco il Tuono, si torna subito a far Cadenza di grado in *F faut*, dove si vede che al num. 29. in vece di dar Settima, e poi Sesta alla Cadenza, se li dà prima Quinta, e poi Sesta, il che è da osservare per produrre varietà. Benchè però si faccia l' equivoco del Tuono, nondimeno per stabilire veramente la Quarta del Tuono, si torna a far in essa nuova Cadenza, come si vede al num. 30. Questa Cadenza però varia da quella poc' anzi fatta, mentre in questo luogo è Cadenza sospesa, e così dà adito di proseguire, come fa al n. 31. con una specie di Pieno, come ha fatto in tutte queste Cadenze, ma perchè nelle Cadenze passate si è servito di un Pieno semplice, così per variare, e per render più artificiosa la Composizione, v' inserisce un andamento di due parti con alcune Legature, come si vede al num. 32. nell' Alto, ed al num. 33. nel Soprano, il qual passo è degno d' osservazione per la sua eleganza, e per il buon effetto che produce. [b]

E degna però di maggiore osservazione la Modulazione che fa al num. 34. dove ritorna nel Tuono principale. Questa Modulazione a mio parere è molto bella, perciò si offervi bene per poterla imitare a tempo e luogo. Si veda in oltre come sono ben disposte le parti per tornar a far doppia Cadenza nel Tuono, reale la prima, Sospesa la seconda al num. 25. Ne si dica che l' Autore usi troppe Cadenze, (c) mentre in primo

Tomo I.

L I

luo-

(a) L' espressione della parola presente consiste nella discesa che fanno le parti verso il Grave, che vien ad essere una mancanza, o sia oscuramento d' Armonia, perchè l' Armonia Grave ha meno spirito dell' Acuta, e perciò discendendo dall' alto al basso vien in un certo modo a mancar lo spirito.

(b) Ogni qual volta si osserva qualche bel passo bisogna considerarlo bene, ed imprimerselo nella mente, perchè giovano assai queste osservazioni, e svegliano la fantasia.

(c) Si è detto altre volte che devono sfuggirsi le Cadenze, ma questo si deve intendere quando non vi sia motivo di usarle, perchè come si dice: Necessità non ha legge, onde quando le Cadenze occorrono, o per motivo di parole, o per motivo di Soggetti, o altro, non si deve poi essere tanto scrupolosi.

lungo queste sono accomodate alle parole, ed in altre sono così ben unite fra di loro, che se non sono osservate più che minutamente, non si capisce esser Cadenze, [a] e chi le sente non intende che l'ultima Cadenza, la qual è sospesa per due ragioni; la prima, perchè terminando il senso delle parole è necessario far Cadenza, ma il senso delle parole porta non so che di languido, e mesto, e questo si esprime molto bene con questa Cadenza, (b) indi perchè la Composizione non è terminata, perciò si fa Cadenza sospesa. Aggiungasi che questa Cadenza è propria del Sesto Tuono, [c] il quale benchè non sia totalmente tenuto in vista, non si perde perciò assolutamente di mira. Si avverta in questa Cadenza alla Nota tenuta dal Soprano, che è un Imitazione delle Cadenze Antiche. (d)

Al num. 36. seguita un poco di Pieno, indi al num. 37. si piglia nuovo Motivo esprimente a maraviglia la parola, (e) Acciocchè poi dopo il Pieno sia più sensibile il Soggetto, si lascia scoperto colle altre parti, e solo col Tenore si concerta nel rispondere che esso fa al Soggetto, come si vede al num. 38. (f) Nella Cadenza del Tenore prende il Motivo il Soprano al num. 39. a cui risponde all' Unifono l' Alto al num. 40. ed ecco nuova varietà, mentre il Tenore risponde alla Quinta, ma l' Alto che dovrebbe anch'esso rispondere alla Quinta, risponde in sua voce all' Ottava, che vien ed essere Unifono col Soprano, anzi questa maniera di rispondere s' accresce, allorchè al num. 41. entra di nuovo il Basso

[a] In fatti tutte queste Cadenze, benchè siano vere Cadenze, possono nondimano essere equivalenti alle Cadenze finte, come ben chiaro apparisce. Le Cadenze finte si sono accennate altre volte, e si è detto che si osservino nel Gasperini Armonico Pratico al Cimbalo, e data la sua proporzione vedrassi esser vero quel che si dice.

(b) Si osservino i buoni Compositori in cose da Chiesa, e si vedrà che nelle parole meste quando possono, terminano per lo più con Cadenza sospesa; si veda fra gli altri Gregorio Allegri nel suo Miserere, ed altri simili Composizioni.

(c) Nel Palestrina, in Costanzo Porta, ed in altri si vedrà per lo più il Sesto Tuono terminar con Cadenza sospesa, o sia di Quarta in giù, o Quinta in su, e questa è quella Cadenza, come altre volte si è detto da alcuni chiamata Plagale, essendo Cadenza di Tuono Plagale.

(d) Si è osservato altrove che gl' Antichi in fine della Composizione molte volte sollevano tener ferma per più Battute una parte sopra l' istessa Nota, la qual Nota tenuta succedeva per lo più in una parte superiore, e questo ancora per lo più nelle Cadenze dette Plagali; perciò l' Autore in questo luogo, e nel fine ancora della Composizione ha voluto anch'esso imitare gli Antichi. Si veda l' Esempio antecedente annott. (nn')

(e) Non si può meglio esprimere la parola exaltavit che col' ascondere dalla voce, come si fa nel presente luogo.

(f) Oltre all' effetto detto si ha anche un altro buon effetto che è il chiaroscuro, del quale in altra occasione abbiamo parlato.



Basso nella Corda del Tuono, e così si hanno tre entrate di Soggetto una dietro l'altra nella Corda del Tuono, (a) e subito (per non tediar l'Uditore col far sempre in Tuono) il Tenore al num. 42, risponde di nuovo alla Quinta. Si offervi poi come al num. 43. è maneggiato il Motivo per via d'imitazione, questo è posto sul principio, imitando veramente il Motivo, ma subito si adopera con movimenti contrarij, accompagnando per Terza il Motivo che intero, e schietto si pone per movimenti contrari al num. 44, nell'Alto. (b) Oltre all'artificio de' movimenti contrarij fa strada ancora al nuovo Motivo che s'introduce al nu. 45. e 46. avvertendo però che quello che si ritrova al n. 45. serve solo per accompagnamento al vero Motivo, (c) che è quello del num. 46. il quale è per movimenti contrarij del Motivo antecedente. Siccome poi per far spiccare l'antecedente Motivo fu posto sul principio in due sole parti, nel Basso cioè, e nel Tenore, tacendo le altre due, così adesso si pone il Motivo nel Soprano, e nell'Alto, tacendo il Tenore, ed il Basso, e così oltre ai movimenti contrarij, vi è anche il rivolto delle parti in quanto al cantare, e tacere. [d]

Al num. 47. si vede la risposta nel Tuono; e perchè quest'ultimo Motivo comincia alla Quarta del Tuono, (e) così anche il Basso al n. 48. risponde in Ottava all'Alto, e poi di nuovo l'Alto al num. 49. risponde, ma però all'Unisono del Tenore che vien ad essere nel Tuono. Si offervi poi come al num. 50. si vede entrar il Soggetto che par che sia alla Sesta del Tuono, chi riguardasse solamente il Soprano, ma se si farà riflesso alla Modulazione che si fa coll'Alto si vedrà una fin-

Ll 2

ta nel

(a) Veramente rispondendo con Soggetto alla Quinta, non è solito che si facciano due entrate col Motivo nell'istessa Corda, ma siccome nel progresso di una Fuga si può rispondere in diverse corde, anche non troppo coerenti al Tuono, come altrove abbiamo osservato, così sarà lecito nel progresso di una Composizione (fatto sentire il Soggetto nelle sue corde) replicarlo con diverso ordine, quando si faccia con grazia, e che cada ben in acconcio, come succede nel presente caso.

(b) Degli andamenti per movimenti contrarij se n'è parlato altre volte onde è superfluo farne altre parole.

(c) Sicchè non è vero Motivo, ma una Imitazione che fa due effetti, con uno imita, e coll'altro nell'istesso tempo accompagna il Motivo.

(d) Colla parola di rivolto in questo luogo intendo dire che al num. 37. e 38. cantano il Basso, ed il Tenore, tacendo l'Alto, e il Soprano, ed al num. 45., e 46. cantano il Soprano, e l'Alto tacendo il Tenore, ed il Basso, che è un rivolto nel modo, o sia nell'ordine di cantare, e tacere, e nella maniera ancora di fare il chiaro-scuro, che di sopra abbiamo accennato.

(e) Dico che comincia alla Quarta del Tuono, non considerando la prima Nota di questo Motivo, per esser per lo più in luogo non buono, cioè nel levar della Battuta.

ta nel Tuono di *G solreut*, ed in tal caso (a) l'entrata del Soprano farà nella Quinta di *G solreut*, ma essendo questa, come dissi una finta, perciò al num. 51. si vede il Soggetto di nuovo nella Quarta del Tuono, avvertendo però che in questo Motivo la Quarta del Tuono è posta semplicemente in grazia di Cantilena, e risguardante il Tuon principale, che se alle volte pare che si moduli alla Quarta come al num. 47. ciò è solo accidentalmente, ma subito si passa al Tuono.

Fatto questo piccolo giro di Modulazione, entra l'Alto di nuovo al num. 52. ma per crescere l'artificio, si stringono i Motivi insieme, ed appena entrato l'Alto, subito entra il Basso al num. 53. accompagnato dal Tènore al num. 54. e quì di nuovo si vedono quattro Quarte nelle parti di mezzo, e terminandosi questo Motivo si fa con Cadenza di grado alla Quinta del Tuono, che equivale in questo caso ad una Cadenza Sospesa, perchè dopo di questa, si vede un poco di Pieno che comincia al num. 55. e procedendo con buon ordine di Cantilena, e con una piccola Imitazione in mezzo segnata al num. 56. e 57., dove si osservi la diminuzione della parte inferiore, si porta pian piano verso il fine, nel quale si fanno due Cadenze, la prima al num. 58. vera Cadenza del Tuono di *F faut*, [b] per non perder però di mira totalmente il Sesto Tuono del Canto Fermo, vi aggiunge la Cadenza sospesa, o sia da alcuni detta Plagale, come si vede al n. 59., dove si trova nell'Alto la Nota tenuta, come viddesi nel Soprano ad Imitazione delle Cadenze degl' Antichi.

Dal fin quì detto si vede l'ordine che si può tenere volendo scrivere a Cappella. Osservando bene la Cantilena di questa Composizione, si vede la diversità dello stile Moderno dall'Antico. [c] In oltre nello stile Mo.

(a) *Trovandosi il F faut col Diesis accenna di passare in G solreut, come in fatti succede, ma perchè il Tuono di G solreut non ben conviene con quello di F faut, [ benchè per altro il Tuono di G solreut Terza minore non sia tanto lontano dal Tuono di F faut Terza maggiore ] perciò non si trattiene in alcun modo in G solreut, ma subito torna nel Tuono principale, e perciò vien chiamata quella Modulazione finta, perchè pare che vada in un Tuono, ma così subito esce dal medesimo, e solo accenna quel che vorrebbe fare, ma non lo fa.*

[ b ] *Per vera Cadenza intendo quella che si fa nella Quinta Corda del Tuono, che sempre è un salto o di Quarta in su, o di Quinta in giù. La Cadenza sospesa succede per lo più nella Quarta Corda del Tuono, e viene ad essere un Salto di Quinta in su, o di Quarta in giù; e nei Tuoni di Terza minore non rare volte si fa questa Cadenza nella corda del Tuono che termina alla Quinta. La Cadenza poi di grado si fa per lo più nella Seconda Corda del Tuono, benchè alle volte volendosi ancor questa si fa sospendere nella Sesta del Tuono, che termina alla Quinta.*

(c) *Non solo nell'ordine della Cantilena, ma ancora nella disposizione delle Consonanze si vede la diversità che passa dallo stile a Cappella Antico, al Moderno, e di questa diversità se n'è parlato altre volte.*

le Moderno si vede usata più frequentemente la Modulazione, e con diverso giro; la ragione è [ come si è detto ] perchè gli Antichi stavano attaccati al Canto Fermo più de' Moderni, e siccome il Canto Fermo ammette poca Modulazione, così ancor essi nelle loro Composizioni poco modulavano; i Moderni poi essendosi allargati un poco più, si sono resi più facili a modulare. (a) Per altro parlando di Composizioni a Cappella Moderne, si potrebbe discorrere assai, ma basti il fin qui detto, e chi non fosse contento di questa sola Composizione, procuri di vedere le Composizioni del Bernabei, del Perti, e di altri buoni Moderni, ed osservandole attentamente, e per minuto, se ne ricaverà non poco profitto.

Quanto fin ora ho scritto mi parve bastante per dar sufficiente notizia di quel ch'è mi proposi di dire nel Primo Tomo; cioè dei Duetti, Terzetti, e parte dei Quartetti di diversa condotta. Che se mai avessi preso qualche sbaglio come facilmente pur troppo accade ad uomo che scrive, priego, e ben di cuore, chiunque volesse far uso di questa mia Opera, che voglia attribuire la mia mancanza alla meschinità del talento mio, non mai a presunzione che mi avesse condotto fuori di strada, nè a volontà mal sana, poichè questa mia conserverò sempre diretta all'altrui lume, e vantaggio. Supplisco, e scongiuro per tanto chi fosse per rilevare i miei errori che si compiaccia chiaramente scoprirmi, acciò ch'è possa segnare quelle ritrattazioni, che rendano manifesta la rettitudine, e docilità dell'animo mio.

In oltre passerò a promettere con la maggior celerità possibile il secondo Volume, ove si mostreranno alcune Fughe a quattro, indi si passerà ad esaminare Composizioni a cinque, sei, e sette voci. Le Composizioni poi a otto voci, ed a più di otto voci resteranno per un Terzo Volume che immediatamente seguirà il Secondo.

(a) Ed in tal guisa la Composizione non riesce secca, ma più elegante. Per questo però non intendo di criticare gli Antichi, perchè, come di sopra ho detto, avevano questi le loro ragioni per usar poco la Modulazione, e contenersi nel modo che si vede essersi contenuti.

## FINE DEL PRIMO TOMO.

# INDICE

## DEGLI ESEMPI.

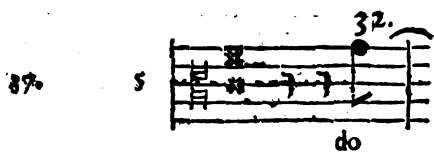
|  |         |
|--|---------|
| Esempio I. <i>Duetto di Orlando Lasso.</i>                             | pag. 1. |
| Esempio II. <i>Duetto di Giacomo Antonio Perti.</i>                    | 15      |
| Esempio III. <i>Duetto di Gio: Carlo Maria Clari.</i>                  | 32      |
| Esempio IV. <i>Terzetto di Gio: Pierluigi detto il Palestrina.</i>     | 81      |
| Esempio V. <i>Mottetto di Antonio Caldara.</i>                         | 92      |
| Esempio VI. <i>Terzetto del Nob. Uomo Benedetto Marcello.</i>          | 111     |
| Esempio VII. <i>Terzetto di Giacomo Antonio Perti.</i>                 | 136     |
| Esempio VIII. <i>Canone di Giuseppe Bernabei.</i>                      | 158     |
| <i>Risoluzione del detto Canone.</i>                                   | 164     |
| Esempio IX. <i>Litanie a quattro di Gio: Pierluigi da Palestrina.</i>  |         |
| <i>pagina.</i>   | 175     |
| Esempio X. <i>Sanctus Deus a quattro di Lodovico Vittoria.</i>         | 192     |
| Esempio XI. <i>Pange lingua a quattro pieno di Gio: Paolo Colonna.</i> | 199     |
| Esempio XII. <i>Pieno a quattro di Giacomo Antonio Perti.</i>          | 218     |
| Esempio XIII. <i>Antifona a quattro del Padre Costanzo Porta.</i>      |         |
| <i>pagina.</i>   | 226     |
| Esempio XIV. <i>Mottetto a quattro del Palestrina.</i>                 | 236     |
| Esempio XV. <i>Graduale a quattro di Matteo Asola Veronese.</i>        |         |
| <i>pagina.</i>   | 253     |

## Errori

Pag. 27. Annot. 2. *delle sue Quinte*



na vi



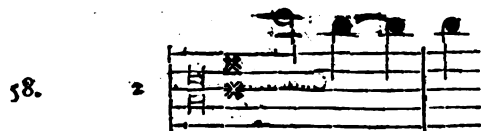
do



to fa



gao in mar s'af fon



for to tro



ra va il

64. Annot. 12 *Martinidore*

71. Annot. 3 *Mundel*

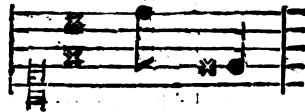


Secondo Basso Fondamentale

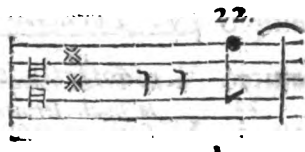
## Correzioni

*delle due Quinte*

4.



na vi



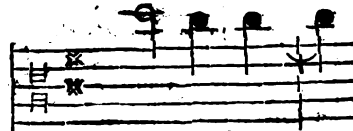
do



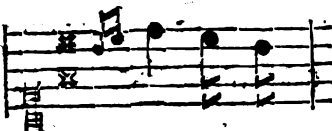
ro fa



gao in mar s'af fon



for to tro



ra va il

*Martini dove*

*Handel*



Secondo Basso Fondamentale

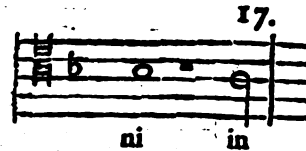
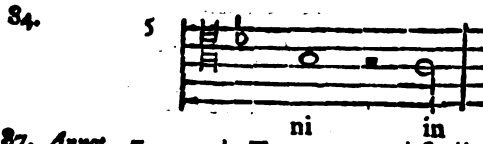
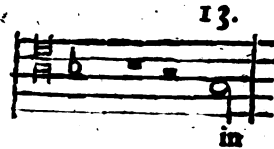
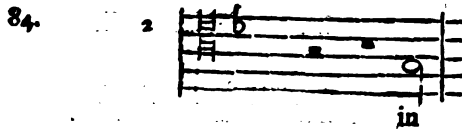
# Errori

# Correzioni

Pag. lin.

76. Annos. 22 In oltre desidera  
77. 22 come ben mezza  
78. 21 risoluta risoluta  
79. 33 precede  
80. 2 e diverso eguale

In oltre desidero  
come ben mezza  
risoluta  
precede  
e diverso; eguale



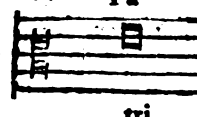
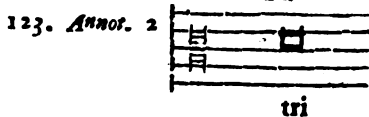
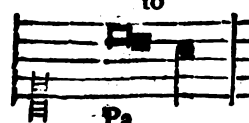
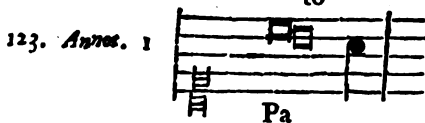
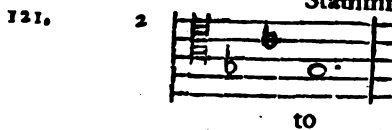
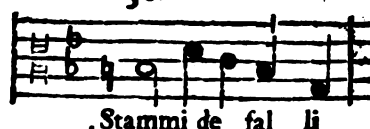
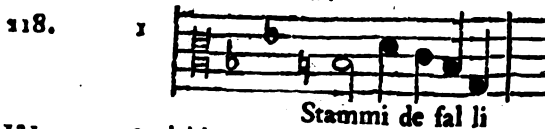
87. Annos. 7. e la Terza come vedesi alla Quinta,  
87. 22 le quali serviranno  
88. Annos. 2 si ponno consonanti

e la Terza alla Quinta, come vedesi  
le quali servono  
si ponghino consonanti



109. 11 cadenza del Tuono

Cadenza nel Tuono

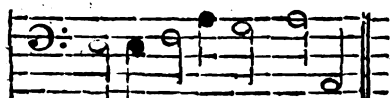
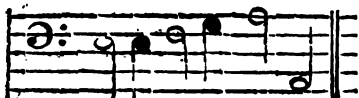


# Errori

# Correzioni

Pag. lin.

125. Annot. 7



132. Annot. 6

V. S.

133. Annot. 19

vuol terminarsi

133. Annot. 19

ut quam

133. Annot. 20

qui posse sonos (ut Veneti solent)

135. 10

che il gusfo

V. G.

vuol fermarsi

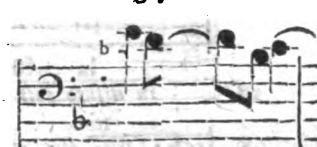
ut quam

per posse sonos (ut Veneti solent)

che il gusfo

138.

6



147.

1



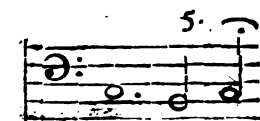
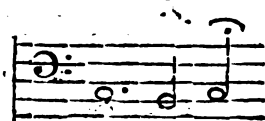
151. Annot. 2

che canti soltanto

che canti saltando

159.

5



vi tam

vi tam

160. 6 e 7

Auri

161. 6

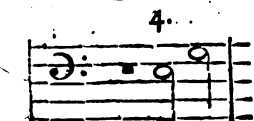
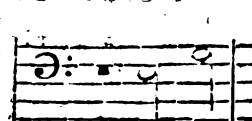
tra parti

Autori

tre parti

164.

3



ti bi

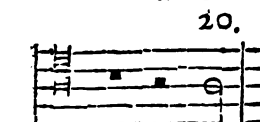
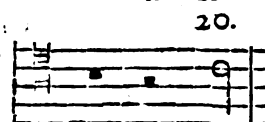
ti bi

20.

20.

167.

2

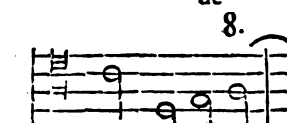
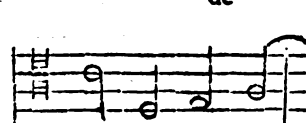


de

de

193.

3



immor ta

immorta

197. 24

Se oltre

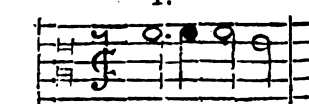
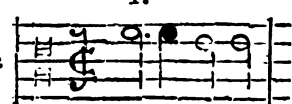
In oltre

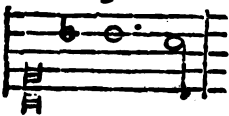
I.

I.

199.

2



|      | Errori |   | Correzioni   |   |
|------|--------|---|--|---|
| Pag. | lin.   |   |  |   |
| 201  | 1      |          | 9.   |   |
|      |        |   | Rex  |   |
| 206. | 4      |          |  |   |
|      |        | la tus  | la tus   |   |
| 225. | 18     | <i>in disuso così bello</i>   | <i>in disuso uno stile così bello</i>  |   |
| 229. | 8      |          |     |   |
| 241. | 7      |          | 27.  |   |
|      |        | a ni  | a ni   |   |
| 242. | 2      | 31.<br> | 32.  |  |
|      |        | a ni  | a ni   |   |
| 254. | 3      |        |  |   |
|      |        | no  | no   |   |







English Hymn Book No. 214.



Handwritten musical score for a hymn, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics are: Ky ri e le i son.

The score is written on ten staves. The first staff is empty. The second staff begins with the lyrics "Ky ri e le i son". The third staff has a measure with a cross symbol. The fourth staff has a measure with a cross symbol. The fifth staff has a measure with a cross symbol. The sixth staff has a measure with a cross symbol. The seventh staff has a measure with a cross symbol. The eighth staff has a measure with a cross symbol. The ninth staff has a measure with a cross symbol. The tenth staff has a measure with a cross symbol.

Measure numbers 37 and 38 are visible on the right side of the staves.

IV

This is a handwritten musical score for a Kyrie. It consists of ten staves. The first four staves contain the vocal parts for the first 'Kyrie eleison' (Kyrie I). The fifth staff begins the second 'Kyrie eleison' (Kyrie II) with a measure number '32.' written above it. The sixth and seventh staves continue the vocal parts for Kyrie II. The eighth staff begins the third 'Kyrie eleison' (Kyrie III) with a measure number '32.' written above it. The ninth and tenth staves continue the vocal parts for Kyrie III, with a measure number '33.' written above the final measure. The lyrics 'Kyrie eleison' are written below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings on the left side of the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.

ri  
le i fon  
le i fon  
le i  
ri  
32. Ky ri e e le i  
32. Ky ri e e le i  
32. Ky ri e e le i  
ri  
33.

le i fon

69 7

le e fon

Ky ri e lei fon

Ky ri e lei fon

## VI

[illegible]

63. son Ky ri e e le i

63. Kyri e e le i

63. Kyri e e le i

